

Opinnäytetyö AMK

Diak viestinnän koulutusohjelma

Journalismi

2012

Lauri Lönn

# MUSIIKIN ROOLI DOKUMENTTIELOKUVISSA

– Mitä katsojalle halutaan musiikillisella kerronnalla välittää?



Lauri Lönn

## MUSIIKIN ROOLI DOKUMENTTIELOKUVISSA

### TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta, tuoteosasta ja kirjallisesta osasta. Tuoteosa on dokumenttielokuva *Silta Turun sydämessä*, joka kertoo Turussa romahtaneesta ja nopeasti uudelleen rakennetusta Myllysilasta. Sillan rakennusvaiheita kuvattiin vuoden 2010 marraskuusta vuoden 2011 syyskuuhun. Kirjallinen osa haluttiin liittää tuoteosaan ja se tehtiin tutkimalla musiikin merkitystä dokumenttien kerronnallisena elementtinä.

Kirjallisessa osassa tutkitaan musiikin merkitystä ja kehitystä dokumentti- ja fiktioelokuvissa yleensä, koska ne ovat toisistaan erottamaton osa samaa taiteenlajia. Tutkimuskysymykseni on seuraava: Mikä on musiikin rooli dokumenttielokuvissa? Mitä katsojalle halutaan musiikillisella kerronnalla välittää?

Suomalaisille dokumentaristeille lähetetyllä sähköpostikyselyllä hahmotettiin musiikin roolia ammattilaisten teoksissa. Kyselystä saadut vastaukset ja näkemykset musiikin käytöstä otettiin huomioon *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan musiikkivalinnoissa. Tuoteosassa työparinani toiminut Petteri Peltoniemi sävelsi ja äänitti osan dokumentissa käytetystä musiikista. Lisäksi Kari Kesonen ja Jesse Lehto sävelsivät dokumenttiin musiikkia. Ammattilaiset näkivät musiikin tärkeimmän roolin dokumenttielokuvissa olevan tunnelmaa lisäävä. Musiikilla voidaan lisätä dokumentin aiheen, teeman, päähenkilöiden tai tapahtumien merkityksiä. Musiikilla autetaan katsojaa eläytymään näkemäänsä. Musiikki on oleellinen osa dokumenttielokuvien kerrontaa.

ASIASANAT:

Kerronta, musiikki, dokumenttielokuva, kuvakerronta, äänikerronta, dramaturgia

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Journalism

May 2012| 49

Samuel Raunio

Lauri Lönn

## NARRATIVE ROLE OF MUSIC IN DOCUMENTARIES

My thesis consists of two parts. First part is a documentary called *Silta Turun sydämessä*, which tells the story of the collapsed and quickly rebuild bridge Myllysilta over the river Aura in Turku. Filming of the documentary started in november 2010 and ended in october 2011. The study part of the thesis was tied together with the documentary. That was accomplished by studying the narrative role of music in documentaries and taking the findings of the study under consideration while choosing the right music for the documentary.

In the study part of my thesis the meaning and development of music in documentaries and fiction movies are studied in general, because they are part of the same artform. My topic is: What is the narrative role of music in documentaries? What is wanted to tell to the audience with musical narrative?

The role of the music in documentaries was studied with an e-mail survey that was send to finnish documentarists. The answers from the survey were taken under consideration while Petteri Peltoniemi, Kari Kesonen and Jesse Lehto were compousing the music for the *Silta Turun sydämessä* -documentary.

The interviewed documentarists thought that the most important role of music in documentaries is the ingreased atmosphere. Music can be used to add more feeling to the theme, main characters or to the events of the documentary. Music is an elemental part of the narrative in documentaries.

### KEYWORDS:

Documentary, narrative, music, dramaturgy, voice,

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 KYSELYN JA VASTANNEIDEN ESITTELY</b>	<b>8</b>
2.1 SÄHKÖPOSTIKYSELYN SISÄLLÖSTÄ	8
2.2 VASTAAJILLA MONIPUOLISET TAUSTAT	9
<b>3 SILTA TURUN SYDÄMESSÄ</b>	<b>11</b>
3.1 TUOTEOSAN ESITTELY	11
3.2 TUOTEOSAN KOHTAAMAT HAASTEET	12
<b>4 MUSIIKIN JA ELOKUVAN YHTEINEN MATKA</b>	<b>14</b>
<b>5 MUSIIKIN VALINTA DOKUMENTTIELOKUVAAAN</b>	<b>17</b>
5.1 OIKEAN TUNNELMAN LÖYTÄMINEN	17
5.2 KOKEILEMALLA LOPPUTULOKSEEN	18
5.3 KOHDERYHMIEN HUOMIOIMINEN	22
5.4 MUSIIKIN VALINNAN MERKITYKSESTÄ	24
<b>6 MUSIIKIN KERRONNALLINEN MERKITYS</b>	<b>29</b>
6.1 DRAMATURGIAN MERKITYKSESTÄ	29
6.2 MUSIIKIN ROOLI JA KERRONNALLISUUS	31
6.3 MUSIIKKI OSANA DRAMATURGIAA	33
<b>7 DOKUMENTTIELOKUVAN TOTUUDENMUKAISUUS</b>	<b>36</b>
7.1 DOKUMENTTIELOKUVAN PYRKIMYS OBJEKTIIIVISUUTEEN	36
7.2 MUSIIKIN VAIKUTUS DOKUMENTTIELOKUVAN OBJEKTIIIVISUUTEEN	38
<b>8 YHTEENVETO</b>	<b>40</b>
<b>9 LÄHTEET</b>	<b>46</b>

Liitteet

Liite 1. Sähköpostikyselylomake

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin musiikin roolia dokumenttielokuvissa. Opinnäytetyön tutkimuskysymys on seuraava; Mikä on musiikin rooli dokumenttielokuvissa? Mitä katsojalle halutaan musiikillisella kerronnalla välittää? Käsittelen opinnäytetyössäni lisäksi myös sitä, onko suomalaisten dokumentaristien mielestä musiikin kerronnallisuus ristiriidassa sen ajatuksen kanssa, että dokumenttielokuvan tulisi olla mahdollisimman totuudenmukainen ja realistinen.

Musiikki vaikuttaa aistehimme ja tuntoihimme lähes yhtä voimakkaasti kuin näkemämme kuvat. Usein katsoessamme elokuvaa tai televisio-ohjelmaa, emme huomioi siihen sisällytettyä musiikkia. Musiikin on oltava erittäin hyvin onnistunutta, jotta kiinnitämme siihen erityistä huomiota tai vastakohtaisesti niin huonosti tehtyä, että se alkaa häiritä katsomiskokemustamme. Jääkin suurelta osin tekijän vastuulle pohtia musiikillisen kerronnan merkitystä ja tarkoitusta. Kuvien kollaasin, jonka dokumentin muodossa näemme, sisältö muuttuu, jos siihen sisällytetään toisenlaista tunnetta kuvastavaa musiikkia. Musiikin voimalla pyritään sitomaan katsoja tiukemmin dokumentin tapahtumiin. Ohjaajalle musiikki onkin valtava voimavara, jolla hän voi kertoa kuvista poikkeavaa tarinaa, jos hän näin haluaa.

Elokuva- ja televisiotutkimuksen professori Henry Bacon jakaa elokuvamusiikin kahteen eri osa-alueeseen, narratiiviseen, eli kertojan roolissa toimivaan musiikkiin ja ei-narratiiviseen, eli tunnepohjaiseen musiikkiin. Narratiivisella musiikilla voidaan laajentaa ja tuoda esille esimerkiksi henkilöiden persoonaa tai mielenlaatua. Ei-narratiivista musiikkia käytetään usein tunnelmien luontiin, jatkuvuuteen tai jonkin erityisen yksityiskohtan korostamiseen. Musiikin käyttö on taitoa vaativa laji, jossa on toivottavaa, että tekijällä on edes hieman ymmärrystä musiikin historiasta ja sen luomista mahdollisuuksista. Musiikilla ja äänillä voi kuljettaa katsojaa yli muuten mahdottomalta tuntuvien kohtien. Esimerkiksi hiljaisuudesta meteliin siirtyminen on helpompi tasoittaa katsojalle miellyttävämmäksi, kun ennen siirtymäkohtaa katsoja

saatetaan uuteen äänimaailmaan musiikin avulla. (Bacon 2005,255.)

Opinnäytetyöni tuoteosana toteutin opiskelijatoverini Petteri Peltoniemen kanssa Turun kaupungin Tilakiinteistölaitokselle tilaustyönä tehdyn dokumentin uuden Myllysilan rakentamisesta. *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan editointivaiheessa huomasin eräiden kohtausten välillä olevan selkeästi toisiaan vastaan riitelevät äänimaailmat. Kohtauksia ei voinut ilman äänimaailman ja musiikin apua liittää sujuvasti toisiinsa. Alkuperäiset riitelevät äänimaailmat antavat toisilleen sopivasti tilaa, kun katsojille jätettiin tarpeeksi aikaa ja lyhyt hengähdystauko kohtausten väliin. Näin hitaasti kohoava musiikki saattelee katsojan seuraavaan kohtaukseen rauhallisesti ja ilman säröä kohtausten välillä riitelevää äänimaailmaa kohtaan.

Vastaavia ongelmakohtia pohdittiin suomalaisille dokumentaristeille lähetettävän sähköpostikyselyn rungon suunnittelussa. Kyselyllä pyrittiin havainnollistamaan ammattilaisten tapaa ratkoa musiikin valinnassa olevia ongelmia. Miten he valitsevat tai lähtevät suunnittelemaan käyttämäänsä musiikkia dokumentteihinsa? Kyselyllä haluttiin kartoittaa myös sitä, että kuuluuko heidän mielestään musiikki objektiivisuutta tavoittelevaan dokumenttielokuvaan?

*Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan tavoitteena oli toimia mahdollisimman totuudenmukaisena kuvauksena sillan rakentamisesta. Kuvausvaiheessa ja editointivaiheessa tehdyillä päätöksillä oli kuitenkin selkeät vaikutukset lopputulokseen. Katsoja näkee sillan valmistumisesta sen, mitä olen kuvaus- ja editointivaiheessa päättänyt heille näyttää. Musiikin valinnassa sama periaate pätee. Katsojille haluttiin tarjota miellyttävä, viihdyttävä ja jossain määrin jopa opettavainen kokemuksen sillan rakentamisesta sekä sen sisältämistä työvaiheista. Musiikki oli heti projektissa mukana ja ensimmäisistä kuvauksista lähtien pohdittiin minkälaista musiikkia kulloiseenkin kohtaukseen tulisi käyttää. Lopulta musiikki valikoitui *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaan useiden teosta varten sävellettyjen kappaleiden joukosta.

## 2 KYSELYYN VASTANNEIDEN ESITTELY

### 2.1 Sähköpostikyselyn sisällöstä

Suomalaisille dokumentaristeille lähetetyllä sähköpostikyselyllä pyrittiin löytämään vastauksia musiikin valinnassa vallitsevia sääntöjä, rajanvetoja oikean musiikin löytämiseksi ja tavoista käyttää musiikkia dokumenttielokuvissa. Lähetin kyselyn 12 suomalaiselle dokumentaristille, joista neljä vastasi kyselylomakkeeseen. Saamistani vastauksista oli jo neljän vastaajan kohdalla havaittavissa vastaavuuksia. Vastaajista jokainen nosti tunnelmaan vaikuttamisen musiikin suurimmaksi tehtäväksi dokumenttielokuvissa. Laajemmalla otannalla vastaukset olisivat uskoakseni olleet hyvin samansuuntaisia. Kyselyyn vastanneilla dokumentaristeilla on hyvin erilaiset lähtökohdat ja taustat dokumentaristin ammattia ajatellen. Kyselyyn vastasi kaski naista ja kaksi miestä. Ammatillisesti jakauma vastanneiden parissa on laaja. Osa on työskennellyt vasta hetken dokumenttien parissa, kun toiset ovat tehneet työtä jo vuosien ajan. Osa vastanneista lähestyy dokumenttejaan taiteellisten lähtökohtien kautta, kun toisilla journalistiset merkitykset ovat lähempänä tapaansa tehdä dokumenttielokuvia.

Dokumentaristeille lähetetyssä sähköpostikyselyssä oli 16 avointa kysymystä, joihin vastaajat saivat vapaasti omin sanoin vastata. Kyselyssä olevien kysymysten oli tarkoitus saada dokumentaristit pohtimaan laajemmin musiikin merkitystä dokumenteissaan. Kysymykset olivat tarkoituksella laajoja, jotta vastaajien vastaukset eivät rajoittuisi pelkkiin kyllä ja ei vastauksiin. Sähköpostikysely on liitteenä tutkimusosan lopussa. Kysely lähetettiin syyskuun 2011 aikana ja kaikki vastaukset tulivat loka- ja marraskuun aikana.

Opinnäytetyön kirjallisen osan lähteinä toimivat suomalaisilta dokumentaristeilta sähköpostikyselyn kautta saadut vastaukset, lähdekirjallisuus sekä verkkolähteet.

Kyselystä saatuja vastauksia käytettiin vertailupohjana opinnäytetyön tuoteosan, *Silta Turun sydämässä* -dokumenttielokuvan musiikkivalintoja tehdessä. Dokumentaristeilta kysyttiin sähköpostikyselyssä muun muassa heidän näkemyksiään oikeanlaisen musiikin valinnasta sekä musiikin vaikutuksia dokumenttielokuvan kerronnallisuudessa. Kyselyyn vastanneet olivat vastanneet kaikkiin heille esitettyihin kysymyksiin. Viidennen dokumentaristin, eli Visa Koiso-Kanttilan kanssa, keskusteltiin sähköpostitse musiikin merkityksestä hänen dokumenttielokuvissaan. Koiso-Kanttila esitellään tässä osiossa, koska hänen kommenttejaan on opinnäytetyön tutkimusosassa hyödynnetty.

## 2.2 Vastaajilla monipuoliset taustat

Sirpa Luntinen on turkulainen dokumentaristi, joka on ohjannut viisi dokumenttielokuvaa. Kolmen kohderyhmänä ovat olleet pääsääntöisesti lapset. Hän on myös itse käsikirjoittanut ja ohjannut työnsä. Luntinen on valmistunut medianomiksi Diakonia-ammattikorkeakoulusta vuonna 2008. Hän opettaa Turussa Paasikivi-opistossa video- ja äänikerrontaa. Sen lisäksi hän työskentelee erilaisissa kokoonpanoissa elokuvan, teatterin ja kuvataiteen parissa. Hänen viimeisin dokumenttielokuva valmistui vuonna 2010. (Luntinen 2011.)

Laura Meriläinen on 30-vuotias vapaa toimittaja ja dokumentaristi. Hän on valmistunut monimediatoimittajaksi Diakonia-ammattikorkeakoulusta. Tällä hetkellä hän opiskelee mediaa ja elokuvaa maisteriohjelmassa Kapkaupungin yliopistossa. Meriläinen on ohjannut kaksi dokumenttielokuvaa, joista toinen sijoittuu Palestiinaan ja toinen Namibiaan. Hän on omien dokumenttielokuviensa lisäksi toiminut kuvaajana eteläafrikkalaisessa dokumenttielokuvassa. Hän on myös työstänyt Namibiassa ollessaan videon paikallisten opettajien HIV-ryhmästä. (Meriläinen 2011.)



Ari Lehikoinen on aloittanut journalistisen uransa 1980-luvulla sanomalehtiin kirjoittamalla. Hän on opiskellut tiedotusoppia ja valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta elokuvataiteen maisteriksi 1990-luvulla. Vuodesta 1994 asti hän on työskennellyt Yleisradiossa, ensin ajankohtaisohjelmissa ja 2000 -luvusta asti dokumenttitoimituksessa. Hän tekee dokumenttiohjelmaa Yleisradion Ulkolinjaan, Ykkösdokumenttiin, Dokumenttiprojektiin, Tosi Tarinaan ja Muistiin. Hän toimii ohjelmissa vaihtelevasti sekä ohjaajana, tuottajana että toimittajana. (Lehikoinen 2011.)

Kari Paananen on valmistunut medianomiksi Diakonia-ammattikorkeakoulusta vuonna 2006. Valmistumisen jälkeen hän on päätyönään toiminut toimittajana Yleisradion Poliisi-tv-ohjelmassa. Hän on tehnyt ohjelmaan henkilökuvia erilaisista rikos- ja oikeusmaailman kanssa tekemisissä olevista ihmisistä. Hän on tehnyt viisi dokumenttielokuvaa. Niiden kestot vaihtelevat viisiminuuttisesta puolituntisiin dokumenttielokuvaan. Hän on myös opettanut kuvajournalismia sekä televisioilmaisua ammattikorkeakouluissa. Tällä hetkellä hän jatkaa tv-työtään, jonka ohella hän suunnittelee uuden dokumenttielokuvansa aiheita. (Paananen 2011.)

Visa Koiso-Kanttila on suomalainen elokuvaohjaaja sekä dokumentaristi. Hän on valmistunut Turun Taideakatemiasta vuonna 1996. Hän on opiskellut dokumenttielokuvan ohjausta The New School Universityssa ja Film Video Art:ssa New Yorkissa sekä Taideteollisessa korkeakoulussa. Hän on voittanut useita elokuvapalkintoja dokumenttielokuvillaan.

### 3 SILTA TURUN SYDÄMESSÄ

#### 3.1 Tuoteosan esittely

Opinnäytetyöni tuoteosana on Turun kaupungin Tilakiinteistölaitokselle tilaustyönä toteutettu seurantadokumenttielokuva romahtaneen vanhan Myllysillan tilalle rakennetun uuden Myllysillan rakennusvaiheista. *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan kuvaukset aloitettiin marraskuussa 2010 uuden Myllysillan rakennustöiden käynnistyttyä. Dokumenttielokuvan kuvaukset toteutettiin parityönä opiskelijatoverini Petteri Peltoniemen kanssa.

Dokumenttielokuva etenee suoraviivaisesti ensimmäisistä rakennusvaiheista aina sillan valmistumiseen ja avaamiseen liikenteelle syyskuussa 2011. Kuvattua materiaalia kerääntyi vuoden aikana noin 33 tuntia, jotka tiivistyivät noin 25 minuuttiin editointityön valmistuttua. Dokumenttielokuvassa on kuvattu suurimmat työvaiheet omina kohtauksinaan. Työvaiheita ja niiden sisältämiä haasteita, onnistumisia ja etenemistä katsojille avaa dokumenttia varten haastateltu, sillan rakennuttamisesta vastaavan Insinööritoimisto Seppo Rantala Oy:n työmaapäällikkö Timo Hirvasmaa. Hirvasmaa on äänessä koko dokumenttielokuvan läpi. Hän on dokumenttielokuvassa kertojan roolissa. Lisäksi dokumentin tapahtumia avataan katsojalle selittävien välispiikkien avulla. Toisena haastateltavan on Turun STX telakan projektipäällikkö Reijo Tähtinen, joka kertoo sillan teräsrunгон rakentamisesta ja siihen liittyvistä vaiheista.

Heti dokumenttielokuvan kuvausten alussa sovittiin, että vuodenaikojen vaihtelut ja luonnossa tapahtuvat muutokset tulevat olemaan suuressa roolissa. Katsojille haluttiin selkeästi osoittaa, että kyseessä oli pitkään jatkunut työrupeama. Tämä toteutettiin korostamalla kuvausvalinnoilla siltatyömaan ympäristössä tapahtuvia muutoksia. Talven kylmistä pakkasista ja pimeydestä siirtyminen kevään valoisuuteen oli yksi editoinnin avulla tavoitettu hyvä ajankulkua osoittava elementti.

Silta Turun sydämessä -dokumenttielokuva huipentuu Myllysillalla Turun päivänä 18. syyskuuta 2011 järjestettyyn avajaisjuhlaan. Juhla koostui konsertista, jossa esiintyi useita tunnettuja artisteja, sekä ilotulituksesta. Juhla on suuressa roolissa myös dokumenttielokuvassa. Viimeiset kuvaukset tehtiin 19. syyskuuta 2011, kun uuden Myllysillan kaksi ensimmäistä kaistaa avattiin liikenteelle. Valmis dokumenttielokuva luovutettiin tilaajalle 15.11.2011, jolloin projektin aloituksesta oli kulunut lähes vuosi.

### 3.2 Tuoteosan kohtaamat haasteet

Siltatyömaa eteni nopeasti lähes vuoden kestäneiden kuvausten ajan ja haasteeksi muodostuikin se, miten paikalle ehdittiin kuvaamaan. Meillä oli omat työmme kesän aikana, jolloin sillan rakentaminen eteni vauhdikkaimmin. Työvaiheista saatiin, ammatillisista kiireistä huolimatta, kuvattua tärkeimmät tapahtumat. Muutama oleellinen työvaihe, kuten asfaltointi, jäi työkiireiden takia kuvaamatta. Asfaltointi tapahtui yhden vuorokauden aikana ja kun tieto työn käynnistymisestä saatiin, oli liian myöhäistä ryhtyä työaikatauluja muokkaamaan. Asia ratkaistiin siten, että väliin jääneitä työvaiheita selostettiin välispiikeillä sekä Timo Hirvasmaan antamalla kommentteilla, jolloin kokonaisuus ei kärsinyt. Näin suurimmat työvaiheet saatiin kerrottua katsojille vaikka kuvamateriaalia niistä ei ollutkaan. Kommenttien taustalla näkyi näissä tapauksissa edellisen työvaiheen tapahtumia samalla kun siirryttiin seuraavaan työvaiheeseen ja kohtaukseen.

Suurimmaksi haasteeksi tuoteosan osalta muodostui suunnaton materiaalin määrä. Innostus tekijöiden osalta selittää osaltaan tätä ongelmaa, sillä aloitimme ensimmäiset kuvaukset kahdella kameralla. Kahdella kameralla kuvatessa hyödyt ovat kiistattomat dokumenttielokuvan teossa, sillä yhdestä tapahtumasta saa siten helposti useita kuvakulmia ja editointivaiheessa vaihtoehtojen määrä kasvaa.

Materiaalin läpikäyntiin kului kohtuuttoman paljon aikaa, mikä muodostui pieneksi ongelmaksi editointivaiheessa. Kokonaisuutena dokumenttielokuvan tekeminen oli opettavainen kokemus. Tilaustyö oli huomattavasti työläämpi kuin mihin osattiin varautua. Koko vuoden kestänyt kuvausvaihe oli raskas, koska pelkona oli, että kuvaamatta jää oleellisia työvaiheita. Editointivaiheessa selvisi nopeasti, että kuvamateriaalia eri työvaiheista oli runsaasti ja huoli oli tarpeetonta.

Dokumenttielokuvan kannalta oli harmillista, että Myllysillan rakennustöiden viimeistely oli kesken dokumenttielokuvan sovitun luovutuspäivän jälkeen. *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuva päättyy kohtaukseen, jossa liikenteelle avataan kaksi ensimmäistä kaistaa. Silta oli siinä vaiheessa kuitenkin varsin keskeneräisen oloinen, sillä siltakannen alapuolen verhoilu kesti aina vuoden 2011 loppuun asti. Tästä syystä dokumenttielokuva oli lopetettava hieman vajavaiseen kohtaukseen sekä spiikkiin, jossa kerrotaan siltatyömaan viimeisistä vaiheista. Viimeinen kuva jää hieman uupumaan kokonaisuudesta. Toisaalta siltaa viimeisteltiin vielä keväällä 2012, joten kaikkien vaiheiden kuvaaminen annetussa ajassa olisi ollut kaikin puolin mahdollista.

#### 4 MUSIIKIN JA ELOKUVAN YHTEINEN MATKA

Jotta musiikkivalinnat Silta Turun sydämessä -dokumenttielokuvaa varten pystyttiin tekemään harkiten, oli perehdyttävä elokuvamusiikin ja dokumenttielokuvan historiaan laajasti. Lähdekirjallisuudesta selvisi nopeasti, että fiktioelokuvissa käytettyä musiikkia ja sen merkityksiä on tutkittu laajasti. Dokumenttielokuvien kohdalla musiikin vaikutuksia ja roolia ei ole tutkittu yhtä mittavasti. Mutta kuten sähköpostikyselyn avulla saaduista vastauksista ja lähdekirjallisuudesta kävi nopeasti selville, niin ammattilaiset eivät suinkaan lähde suoranaisesti erittelemään fiktio- ja dokumenttielokuvien musiikkia, sillä musiikilla saavutettavat vaikutusmahdollisuudet elokuvan tai dokumentin sisältöön ovat samoja.

Dokumenttielokuvien musiikkia ei voi yksiselitteisesti jakaa omaksi tutkimuskohteekseen. Dokumenttielokuvien musiikkia täytyy heijastaa elokuvamusiikkiin laajemmin, koska elokuvan, ja tarkemmin sanottuna liikkuvan kuvan alkuajat, olivat lähinnä tavallisen elämän dokumentointia. Kulttuurisessa merkityksessä musiikkia ja draamaa on yhdistetty ympäri maailmaa jo tuhansien vuosien ajan. Esimerkiksi Euroopassa esitettiin tarinoita vanhoista jumalista ja taruhenkilöistä musiikin säestyksellä jo paljon ennen ensimmäisiä elokuvia. Esimerkkinä Musiikin ja tarinoiden kerronnan pitkästä historiasta voidaan mainita vaikkapa Elias Lönnrotin yksiin kansiin kokoamat kansantaruista koostuvat Kalevalan tarinat. Niitä kerrottiin usein nuotiopiirissä musiikin säestyksellä. (Juva 1995,17.)

Elokuvamusiikin tutkija Anu Juva toteaa, että musiikki on kuulunut olennaisena osana elokuvanäytöksiin aivan niiden alusta asti. Lumiären perheen ensimmäisessä kaupallisessa elokuvaesityksessä 28. joulukuuta 1895 oli pianosäestys, minkä jälkeen elokuvien yhteydessä kuultiin musiikkia aina kun se vain on ollut mahdollista. Mykkä elokuva ja alkuaikojen ”dokumentit” eivät siis yleensä koskaan, sanan todellisessa merkityksessä, olleet mykkiä. Jonkinlainen soitanto myötäili aina kuvien kulkua. (Juva 1995,21–22.)

Helsingin yliopiston viestinnän oppilaitoksen dosentin Tarmo Malmbergin mukaan elokuvan henkinen syntyminen ajoittui ensimmäisen maailmansodan aikaisiin ja sitä seuranneisiin vuosiin. Elokuva haluttiin nähdä 1900-luvun maailman ja maailmankuvan ilmaisijana. Musiikin välttämättömyys on kyseenalaistettu vain ajoittain, esimerkiksi äänielokuvan alkuaikoina, jolloin puhe- ja tehosteäänien haluttiin riittävän tavalliseen kertovaan elokuvaan. (Aarniala 1981,127.)

Elokuva- ja televisiotutkimuksen dosentti Jari Sedergren sanoo suomalaisen dokumenttielokuvan juurien olevan idässä. Historian etsiminen limittyi hänen mukaansa ideologiseen heimoajatteluun. Kytkeä valtiollisen ja kulttuurisen välillä oli selvä nationalistisessa, vasta itsenäistyneessä Suomessa. Tiedemiehet olivat valtiollisesti merkittäviä, tiede kulttuurisesti tärkeää. Kulttuuria käsitteellistettiin juuri valtion ja kansan käsitteiden kautta. Suomalaisen dokumenttielokuvan historian merkkitapauksia on Sedergrenin mukaan Saksassa koulutuksensa saaneiden Heikki Aho ja hänen velipuolensa Björn Soldanin yhteistyö elokuvantekijöinä. Aho & Soldan valmistivat kaikkiaan noin 400 elokuvaa. Heidän tuotantonsa sisälsi dokumentteja, uutisfilmejä, propagandafilmejä, mainosfilmejä ja yritysfilmejä. Juuri Aho & Soldan -elokuvat olivat nostamassa Suomea maatalousvaltiosta teolliseksi; modernisuus elokuvassa näkyy selvimmin juuri niissä. (Sedergren 2011.)

Yhdysvaltalainen elokuvakriitikko ja kirjailija James Monaco toteaa elokuvan lukukirjassa, että musiikki oli oleellinen osa elokuvaa jo hyvin varhaisesta taiteenmuodon vaiheesta asti. Jo 1930-luvulla venäläinen ohjaaja Sergei Eisenstein maanmiehensä, säveltäjä Sergei Prokofjevin kanssa, tekivät huoliteltuja suunnitelmia sovittaakseen yhteen kuvalliset ja musiikilliset ainekset elokuvaan *Aleksander Nevski*. Monacon mukaan *Aleksander Nevskin* ohella myös elokuvaohjaaja Stanley Kubrickin *2001: Avaruusseikkailu* on hyvä esimerkki poikkeuksellisesta elokuvasta, jossa musiikki on kuvallista kerrontaa määräävä tekijä. (Aarniala 1981,89.)

Musiikin sisällyttämisestä vanhoihin elokuvaan on Henry Baconin mukaan selitetty sillä, että katsojia häiritsi projektorin ääni. Se esti katsojaa siirtymästä mielikuvituksen avulla näkemäänsä maailmaan. Bacon uskoo, että suurempi syy musiikin liittämiseen elokuvaan oli kuitenkin se, että ihmiset tunsivat olonsa tukaliksi täysin hiljaisissa elokuvateattereissa. Ihmisillä on tarve suhteuttaa aistien kautta saadut ärsykkeet jonkinlaiseksi kokonaisuudeksi. Jos nähty ei sovi koettuun, saa se katsojan tuntemaan olonsa epämukavaksi. Musiikin avulla katsoja pystyy tietynlaisen "olipa kerran" -efektin avulla samaistumaan näkemäänsä elokuvaan. (Bacon 2005,253.)

Äänielokuva täysin ilman musiikkia on harvinaisuus ja silloin on yleensä kyse ohjaajan tietoisesti valitsemasta tyylikeinosta. Ohjaaja Mika Kaurismäki on todennut, että hyvin harvasta hyvästä elokuvasta puuttuu musiikki (Juva 1995,44). Kaurismäen näkökannan kanssa eri mieltä on ruotsalainen elokuvaohjaaja Ingmar Bergman. Hän on sanonut, että musiikkia ei tulisi lisätä elokuvaan, koska musiikki selkeästi vieraannuttaa katsojaa realistisesta ja todellisesta maailmasta. (Hunt 2010,58.)

Silta Turun sydämessä -dokumenttielokuvaa varten kuunneltiin musiikkia laaja-alaisesti eri musiikkityyleistä ennen teoksessa käytetyn musiikin säveltämistä, jotta dokumenttielokuvaan löytyisi oikeanlainen ja haluttu tunnelma. Koska kyseinen teos oli tekijöiden ensimmäinen pidempi dokumentaarinen kokonaisuus, annettiin inspiraatiolle runsaasti tilaa. Lähdekirjallisuus ja sähköpostikyselyistä saadut vastaukset auttoivat rajaamaan käytetyn musiikin rauhalliseen ja melodiseen musiikkiin, jonka uskottiin tukevan kuvissa nähtyjä tapahtumia.

## 5 MUSIIKIN VALINTA DOKUMENTTIELOKUVAAN

### 5.1 Oikean tunnelman löytäminen

*Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaa varten sopivaa musiikkia valittiin tunnelmallisten periaatteiden perusteella. Millainen tunnelma kuvauksia tehdessä paikalla vallitsi? Mikä musiikki kuvastaisi parhaiten tilannetta, jossa kuvattiin ja haastateltiin? Myös työmaan sääolosuhteet vaikuttivat usein musiikkivalintoihin. Esimerkiksi kylmässä pakkasessa tapahtuvien töiden taustalla soi kylmästi kajahteleva kitara. Sävellyksen tempo on hidas ja rauhallinen. Valittu musiikki kuvastaa kohtauksessa taivaanrannasta kohoavan auringonnousun herättämän päivän alkua pimeässä pakkasaamussa, mutta myös koko dokumentin sekä sillan tarinan alkua.

Suomalaisille dokumentaristeille lähettämässäni sähköpostikyselyssä halusin saada vastaajilta kattavan käsityksen heidän metodeistaan ja perusteistaan tietynlaisen musiikin valitsemiseen dokumenttielokuviinsa. Mitkä päätökset sekä ajatukset heitä ohjailevat musiikkivalinnoissaan tekemissään dokumenttielokuvissa.

Yleisradion dokumenttitoimituksessa toimittajana, tuottajana sekä ohjaajana työskentelevä Ari Lehikoinen kertoo, että musiikkivalinta on moniportainen prosessi. Lopputulos on useiden vaihtoehtojen summa. Hän sanoo ensin määrittävänsä tuottajan kanssa rajat, joiden sisällä hän voi toimia. Joissakin tuotannoissa hän kertoo voineensa käyttää kuvaan sävellettyä ja esitettyä musiikkia, mutta valtaosin musiikki valitaan levyiltä. Joidenkin aiheiden kohdalla hän uskoo Cinéma vérité -tyylisen puhtaan niin sanotun ”totuuselokuvan”, jossa lisättyä musiikkia ei ole, toimivan parhaiten. (Lehikoinen 2011.)

Cinéma vérité on dokumenttielokuvan tyylilaji, jota kutsutaan myös ”totuuselokuvaksi, koska tyylilaji painottaa kohtausten aitoja olosuhteita ja pyrkii



vähätteleeseen käsikirjoituksen, editoinnin ja muiden formaalisten keinojen vaikutuksia lopputulokseen (Lehikoinen 2011). *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaa tehdessä tiedettiin, että kyseistä seurantadokumenttia ei Cinéma vérité -tyylin periaatteiden mukaan voi toteuttaa.

## 5.2 Kokeilemalla lopputulokseen

Musiikin valinta ja suunnitteluprosessi *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaa varten oli aluksi hapuilevaa. Kokeilemalla miten musiikki toimi jo kuvatun materiaalin ja osaksi editoitujen kohtausten kanssa opettivat tekijäänsä. Johtavana ajatuksena oli koko musiikinvalintaprosessin ajan se, että kuva tulee ennen ääntä. Tämän säännön mukaan toimittiin, vaikka musiikin mahdollisuuksia ja mahdollista tyyliä pohdittiin usein jo kuvauspäivinä kuvauspaikalla. Päätös käytettävästä musiikista syntyi kuitenkin vasta, kun kohtauksista oli leikattuna lähes valmiit versiot. Niitä katsoessa löytyi tunnelma ja musiikki, jotka kuvastavat koko dokumenttielokuvan ilmettä. Petteri Peltoniemen lisäksi *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaan sävelsivät musiikkia myös Jesse Lehto sekä Kari Kesonen, jonka vahvuuksiin kuuluivat koneellisen ja kokeellisen musiikin sävellykset. Jesse Lehdon ja Petteri Peltoniemen vahvuuksia olivat kitaralla soitettujen, tunnelmallisten kappaleiden sovittaminen ja säveltäminen. Kari Kesosen apu oli välttämätön varsinkin dokumenttielokuvassa olevassa Turun päivän tapahtumaa kuvaavissa kohtauksissa.

Kuvattua materiaalia syntyi *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvaan noin 33 tuntia. Sitä oli leikkausvaiheessa karsittava noin 25 minuuttiin. Yksittäisten tapahtumien etenemistä, kuten siltakannen kääntöä Aurajoessa, olisi ollut mahdotonta esittää dokumenttielokuvalle annetun 27 minuutin keston sisällä. Kyseisessä kohtauksessa editointiratkaisut antoivat ratkaisun. Kuvaa

nopeuttamalla noin 45 minuuttia kestänyt tapahtuma oli mahdollista esittää dokumenttielokuvan katsojille noin 50 sekunnissa. Koska kuvan nopeus saattaisi häiritä joitain katsojia, valikoitui kohtaukseen seesteinen musiikki. Sillä tavoiteltiin rauhoittavaa tunnelmaan, jonka oli tarkoitus palauttaa nopeutettu ja epärealistinen kohtaus lähemmäs todellisuudessa vaikuttanutta tunnelmaa.

Dokumentaristi John Websterin mukaan elokuvataide edellyttää, että kohtauksen ydin kiteytetään sen taloudellisimpaan ja täsmällisimpään muotoon. Elokuva ei ole se, että reaaliaikainen tilanne näytetään sellaisena kuin se tapahtuu. Elokuvataide edellyttää luovaa ja subjektiivista päätöksentekoa. Tämä pätee yhtä lailla dokumenttiin kuin fiktionkin. Erona on se, että siinä, missä fiktiossa tämä täsmällisyys ja taloudellisuus sisällytetään materiaaliin, dokumentintekijän on löydettävä se materiaalista. Siksi leikkausvaihe on dokumentinteossa erityisen tärkeä; silloin dokumentin luova prosessi pohjimmiltaan tapahtuu. Leikatessa merkitykselliset hetket siivilöityvät ylettömästä materiaalmäärästä, usein rinnastusten kautta, ja elokuvan henkilöistä tulee lihallisia. (Webster 1996.)

Turun päivänä 18. syyskuuta 2011 uuden Myllysilan kunniaksi järjestettiin konsertti sekä ilotulitus. Konsertti järjestettiin uudella Myllysilalla, josta myös ilotulitteet laukaistiin. Tapahtuma järjestettiin päivää ennen kuin uuden sillan ensimmäiset kaksi kaistaa avattiin liikenteelle. Tilaaja halusi tapahtuman näkyvän dokumenttielokuvassa selkeästi, koska he olivat tapahtuman järjestäjiä. Tapahtuma oli näyttävä ja oleellinen osa sillan valmistumisvaiheita. Ongelmana oli kuitenkin se, että tekijänoikeudellisista syistä johtuen lopulliseen versioon ei voinut jättää artistien konsertin tai ilotulituksen aikana soineita kappaleita. Näihin kohtauksiin Kari Kesonen onnistui säveltämään varsin toimivat ja osuvat kappaleet. Niillä ei yritetty korvata alkuperäistä äänimaailmaa ja musiikkia, vaan pyrittiin välittämään ja kuvastamaan katsojille paikalla vallinnutta tunnelmaa.

Ari Lehikoinen kertoo ottavansa yhteyttä musiikin säveltäjään jo ennen kuvauksien alkamista. Aluksi hän pohtii säveltäjän kanssa dokumenttielokuvan teemaa ja

aihetta. Sen jälkeen he vaihtelevat esimerkkejä siitä, mikä musiikki palvelisi kyseistä dokumenttielokuvaa parhaiten. Säveltäjän kanssa on jo hyvissä ajoin sovittuna projektin teema, jota varioidaan eri soittimilla ja eri rytmeissä. Säveltäjän kanssa pohditaan myös tehdäänkö joihinkin kohtauksiin teemasta erottuvaa musiikkia. Yhteistyö jatkuu Lehikoisen ja säveltäjän välillä koko leikkauksen ajan. Valta-osassa dokumenttielokuvista Lehikoinen sanoo käyttävänsä levymusiikkia, jolloin musiikin valintaprosessi on lähes päinvastainen kuin sävelletyn musiikin kohdalla. Tapa on samankaltainen kuin Silta Turun sydämässä - dokumenttielokuvan musiikkivalinnoissa käytetty kokeileva ja tunnelmaan pohjaava musiikin valintatapa. Lehikoinen vastasi kyselyssämme pohtivansa musiikin valintaa jo kuvausten aikana, mutta pääsääntöisesti musiikki valitaan vasta kuvausten jälkeen. Lehikoinen valitsee musiikin kuuntelemalla ja soittamalla paljon kappaleita löytääkseen oikean tunnelman kuviin. Osin edeten niin, että hän katsoo mitä kuvalle ja tunnelmalle erilaisten kappaleiden ja musiikin kanssa tapahtuu. (Lehikoinen 2011.)

Anu Juvan mukaan musiikin vaikutuskeinot ovat tietyissä elokuvan tyyliuunnissa selkeämmät kuin toisissa. Tieteis-, kauhu-, ja fantasiaelokuvat ovat hyviä esimerkkejä tyyllilajeista, jotka toimivat ainoastaan silloin, kun katsoja-kuuntelija hyväksyy hänelle esitetyn todellisuuden, joka saattaa olla kuitenkin hyvin epätodellinen. Elokuvissa koetaan yliluonnollisia tapahtumia ja nähdään hahmoja, joita ei todellisuudessa ole olemassa. Juva korostaa musiikin kykyä helpottaa elokuvan maailmaan uppoutumista. (Juva 1995, 205.)

Toinen sähköpostikyselyyn vastanneista dokumentaristeista kertoo musiikin valintaan vaikuttavan myös tunnelmaa konkreettisemmat päätökset. Laura Meriläinen kertoo olevan tärkeää, että tunnelma on oikea ja totuudenmukainen. Kun hän valitsee musiikkia dokumenttielokuviinsa, hän ottaa huomioon tarinan, sekä sen missä maassa dokumentti on tehty ja dokumentin tunnelman. Yhtenä sääntönä on ollut se, että hän haluaa yleensä käyttää musiikkia siitä maasta, missä dokumentti on kuvattu. (Meriläinen 2011.)

Kuten edellisetkin dokumentaristit myös Sirpa Luntinen oli musiikin valinnassa ja suunnittelussa samoilla linjoilla. Hän arvotti musiikin tärkeimmäksi rooliksi tunnelmien välittämisen katsojille. Luntisen mukaan hänen omissa dokumenttielokuvissaan musiikin valintaan vaikuttavat ensisijaisesti dokumentin aihe, sisältö ja genre. Genren vaikutuksista musiikilliseen valintaan Luntinen mainitsee esimerkkinä historialliset dokumenttielokuvat lapsille, jotka hänen mielestään vaativat aikakauden tyyllisen musiikin, hitauden, mutta musiikin tulee myös tukea kerrottavaa tarinaa. (Luntinen 2011.)

Myös musiikin valintaprosessi muuttuu projektikohtaisesti, joten musiikin valintaan tai sen merkitykseen ei ole olemassa selkeää kaavaa. Se elää kuten muukin projekti. Esimerkiksi Luntisen kohdalla musiikin rooli on kasvanut koko uran ajan. Ensimmäistä dokumenttielokuvaansa tehdessään Luntinen ei ajatellut musiikkia ja sen merkitystä lainkaan. Hän pohti vain kuvaamista ja kerrontaa muilla tasoilla. Seuraavissa dokumenttielokuvissa musiikin suunnittelu ja pohdinta nousivat hänelle tärkeäksi jo kuvausvaiheessa. Editoidessa hän antoi tilaa musiikille ja sen merkitykselle. Hänelle musiikin valinta lähtee musiikkityylistä. Silloin hän pohtii, onko musiikki instrumentaalista soitantaa vai onko myös lyriikkaa mukana. (Luntinen 2011.)

Kari Paananen toteaa aloittavansa musiikin valitsemisen miettimällä, minkälaisia kuvia hänellä on käytettävissään. Usein aihe, jutun teemat ja jutussa toimivat voimat jo vihjaavat hänelle suunnan. Joskus hän kertoo turvautuvansa Ylen levystön ihmisiin. Hän kertoo, mistä jutussa on kysymys ja minkälaista kuvamateriaalia hänellä on. Erityisesti Paananen painottaa minkälaista musiikkia hän ei halua. Näin toimien Paananen on saanut hyviä ja mielenkiintoisia ideoita musiikin valintaan. (Paananen 2011.)

Laura Meriläisen musiikin valintaprosessi on hyvin samankaltainen kuin Kari Paanasella tai Ari Lehikoisella. Meriläinen kertoo musiikin valinnan alkavan omissa projekteissaan heti sen jälkeen, kun dokumentti on kuvattu. Silloin hän tietää

minkälainen tunnelma dokumenttielokuvassa tulee olemaan. Editointivaiheessa hän kuuntelee eri musiikkivaihtoehtoja ja kokeilee niiden sopivuutta visuaaliseen materiaaliin. (Meriläinen 2011.)

### 5.3 Kohderyhmien huomioiminen

*Silta Turun sydämässä* -dokumenttielokuvan kohdeyleisö oli tilaajan mukaan ensisijaisesti ajankohtaisesta tapahtumasta kiinnostuneet turkulaiset ja toisaalta sillan rakentamisesta haluttiin saada dokumentti kaupungin arkistoihin. Tästä syystä dokumenttielokuvassa kuvataan siltatyömaan tapahtumia maanläheisesti ja ymmärrettävästi. Dokumenttielokuvassa olevat spiikit sekä haastateltavien kommentit selvensivät tapahtumia. Rakenteellisten yksityiskohtien ja ammattitaitoa vaativien työvaiheiden seikkaperäinen kuvaaminen jäivät tietoisien valinnan kautta pois dokumenttielokuvasta. Musiikki ei saanut olla missään vaiheessa myöskään liian kokeellista tai iskevää, eikä se saanut varastaa huomiota kovalta ja tapahtumilta, joita katsojien haluttiin seuraavan. Tästä syystä suhteellisen rauhalliset kitaramelodiat valikoituivat suurimpaan osaan *Silta Turun sydämässä* -dokumenttielokuvan kohtauksiin.

Kohderyhmä on, kuten missä tahansa journalistisessa jutussa, usein yhtenä lähtökohtana koko dokumenttielokuvan synnylle. Opinnäytetyön tuoteosan osalta päätös tehdä yleisluontoinen ja laaja kuvaus sillan rakentamisen etenemisestä oli kohderyhmää ajatellen oivallinen päätös, koska rajallinen aika ei olisi mahdollistanut kaikkien yksityiskohtien esittelyä. Lisäksi erityistä ammattitaitoa ja osaamista kuvaavien yksityiskohtien esittely vaatii katsojalta valtavasti taustatietoa, jotta dokumenttielokuvasta voisi ymmärtää kaiken. Jos kohderyhmä olisi ollut sillanrakentajien kiltta, silloin dokumenttielokuvassa olisi pitänyt keskittyä täysin erilaisiin asioihin, kuten sillan rakenteisiin ja niiden kantavuuksiin sekä sään

keston, pilareiden asennukseen ja niin edelleen.

Dokumentaristi Jouko Aaltosen mukaan kohderyhmä on aina syytä määritellä huolella. Hänen mukaansa ohjaajat tekevät virheen yrittämällä suunnata ohjelmaa liian laajalle kohderyhmälle. Aaltonen ei tarkoita, etteikö ohjelmaa voisi käyttää muissakin yhteyksissä ja muille kohderyhmille kuin suunnitelluille, mutta hänen mukaansa on päätettävä mikä on elokuvan, ohjelman tai dokumentin pääasiallinen kohderyhmä. Miehen mukaan tarkkaan rajattu kohderyhmä auttaa ohjaajaa vastaamaan oleellisimpiin kysymyksiin, joita aiheen parista nousee. (Aaltonen 1993.)

Kohderyhmän huomioiminen ei ole ollut kovinkaan suuressa roolissa Kari Paananen musiikkivalinnoissa dokumenttielokuviinsa vaan hän kertoo musiikin valinnan perustuvan lähinnä kokonaisuutta tukevaksi osaksi kerrontaa (Paananen 2011). Meriläinen sanoo pohtineensa musiikin sopivuutta dokumenttielokuviensa tarinaan sekä sen visuaalisuuteen (Meriläinen 2011), kun taas Paananen sanoo enneminkin hakevansa musiikilla kokonaisuutta jutun ja musiikin välillä (Paananen 2011). Myös Ari Lehikoinen myöntää, että kohderyhmän huomioimisessa on parantamisen varaa. Hän kertoo miettivänsä kohderyhmää joka kerta, vaikkakaan ei omien sanojensa mukaan kovinkaan tietoisesti. Erityisesti hän huomioi kohderyhmää silloin kun pyrkii rikkomaan kohderyhmän ennakko-odotuksia (Lehikoinen 2011). Sirpa Luntinen pohtii dokumenttielokuviensa kohdeyleisöä valitessaan musiikkia heti projektin alusta asti. Lapsille tarkoitetuissa dokumenttielokuviissa musiikillinen kerronta voi hänen mukaansa toimia siten, että ohjelmaa voivat katsoa myös aikuiset. (Luntinen 2011.)

Musiikissa en ehkä tee eroa lasten ja aikuisten välillä. Lapsille ei tarvitse tehdä erikseen musiikkia, vaan he osaavat ja kykenevät kuuntelemaan musiikkia laajasti eri genrejä ylittäen. (Luntinen 2011.)

#### 5.4 Musiikin valinnan merkityksestä

Kari Härkönen toteaa opinnäytetyössään *Musiikin välittämät koodit elokuvassa*, että elokuvamusiikki on vahvasti genresidonnaista. Tiettyjen tyyllilajien elokuvissa on totuttu kuulemaan tietyllä tavalla hyödynnettyä musiikkia. Elokuvan alkaessa, musiikilla on merkittävä rooli sopivan tunnelman luomisessa. Ensimmäiset minuutit kertovat yleisölle minkälaisesta elokuvasta on kysymys. Katsoja haluaa tietää mitä odottaa antautuakseen oikeanlaiseen mielentilaan elokuvaa varten. Romanttisen komedian katselemiseen valmistaudutaan eri tavalla kuin kauhuelokuvan katselemiseen. Esimerkiksi mielentila vaihtelee elokuvagenrestä riippuen. (Härkönen 2008.)

Härkösen mukaan elokuvamusiikin voi jakaa kahteen ryhmään useammalla tavalla. Yksi tapa on erotella elokuvaan erityisesti sävelletty musiikki ja muu elokuvassa käytettävä musiikki toisistaan. Jälkimmäistä edustaa esimerkiksi elokuvassa kuultava populaarimusiikin kappale tai vanha klassisen musiikin sävellys. Elokuvaa erityisesti sävellettyä musiikkia kutsutaan *scoremusiikiksi* tai *scoreksi*. (Härkönen 2008.)

Toinen jako voidaan Härkösen mukaan tehdä diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välille. Tarinan henkilöt kuulevat diegeettisen musiikin. Sen lähde joko näkyy kuvassa, tai katsoja voi päätellä sen. Esimerkiksi yökerhoon sijoittuvassa kohtauksessa voidaan kuulla diegeettistä tanssimusiikkia. Kuvassa ei välttämättä nähdä kaiuttimia, mutta katsoja kykenee päättämään musiikin kuuluvan niistä. Ei-diegeettinen musiikki on elokuvan tapahtumien ulkopuolella soivaa musiikkia. Elokuvan henkilöt eivät kuule sitä, vaan musiikki luo katsoja-kuuntelijalle eräänlaisen kolmannen ulottuvuuden kuvan ja muun äänikerronnan rinnalle. Scoremusiikki on useimmiten ei-diegeettistä. Näitä elokuvamusiikin käyttötapoja voidaan myös yhdistää. Eräs klassinen tapa on käyttää ensin diegeettistä, esimerkiksi autoradiosta kuultavaa musiikkia. Kohtauksen edetessä kuva siirtyy

auton ulkopuolelle, jolloin musiikki jatkuu muutettuna ei-diegeettiseksi taustamusiikiksi. (Härkönen 2008.)

Oikean musiikin löytämiseksi ei ole olemassa punaista lankaa, jota dokumenttielokuvan ohjaaja voisi seurata. Musiikki määräytyy hänen omien päätösten, aiheen, maun ja tunnelman mukaiseksi. Oli musiikki sitten itse valittua, jo aiemmin levytettyä musiikkia tai mahdollisesti pelkästään teosta varten sävellettyä, antaa ohjaaja kokonaisuudelle omien valintojensa leiman. Toimittaja Tiina Maija Lehtosen mukaan musiikin vaikutukset aiheuttavat hänelle kiusaantumista, jopa tuskaa, mutta vaihtoehtoisesti se voi aiheuttaa myös suurta ihailua. Hänen mukaansa musiikin käyttö dokumenttielokuvissa vaatii tyyliä, jolla ihailua. Hänen mukaansa musiikin käyttö dokumenttielokuvissa vaatii tyyliä, jolla ihan siinä missä kaikki muukin tv-työ. (Aaltonen 2002.)

Laura Meriläisen mukaan ohjaaja ei kuitenkaan voi jäädä dokumenttielokuvaa ohjatessaan murehtimaan musiikkivalinnoissaan muiden mielipiteitä. Hän sanookin musiikillisen ilmaisun jakavan katsojien mielipiteitä yhtä takuuvarmasti kuin kuvakin. Hän uskoo, että kaikkia ei voi musiikin valinnassakaan miellyttää, vaan yhdelle katsojalle ohjaajan valitsema musiikki voi toimia täydellisesti kun taas toiselle se kuuluu kankeana tai tarinaan sopimattomalta. (Meriläinen 2011.)

Sirpa Luntinen mainitsee hyvänä esimerkkinä katsojien makueroista oman *Avojaloin* -dokumenttielokuvansa, jossa pianolla sävelletty musiikki kulkee taukoamattomana koko teoksen läpi. "Avojaloin on jakanut katsojien mielipiteet täysin kahtia, osa on ihastellut musiikkivalintaa, mutta osa on pitänyt sitä suorastaan häiritsevänä". (Luntinen 2011.)

Laura Meriläisen mukaan musiikin valinnassa on tapahtunut virheitä, jos ohjaaja on valinnut musiikkia, joka vie tarpeettomasti huomiota itse tarinalta. Hänen mukaansa musiikin ja dokumenttielokuvan visuaalisuuden tulisi olla harmonisessa tasapainossa. (Meriläinen 2011.)



*Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan musiikkivalintoihin oli käytettävissä useita juuri kyseistä teosta varten sävellettyjä kappaleita. Niistä valikoitui kuvamateriaalin editointivaiheessa toimivimmat mukaan dokumenttielokuvan ääniraidalle. Osa sävelletyistä kappaleista jäivät kokonaan käyttämättä pelkästään siksi, että kaikista kappaleista oli mahdotonta käyttää edes lyhyitä pätkiä lopulliseen tuotokseen. Kokonaisuudesta olisi tullut hajanainen ja toimimaton, vaikka halua kappaleiden käytölle olikin. Dokumenttielokuvan alkuun ja loppuun valikoitui sama kappale, jonka lisäksi muutama kappale toistuu dokumenttielokuvan edetessä vaihtelevasti tunnelman mukaan.

Ainoana poikkeuksena lopputuloksen musiikillisessa kokonaisuudessa on Turun päivän kohtaus, jossa jouduin korostamaan musiikin eroa kuvien tapahtumiin tekijänoikeudellisista syistä. Koska musiikki on selkeästi tapahtumista eroava, uskon myös katsojan kokevan ja ymmärtävän, että siirrytään niin sanottuun kollaasitilaan, jossa esitellään koko päivän ja illan kestäneen tapahtuman huippuhetkiä nopeutetusti. Kyseiseen kohtaukseen piti todella tarkkaan miettiä sopivaa musiikkia, sillä väärän musiikin valinnalla olisi voinut pilata koko teoksen ilmeen.

Sirpa Luntinen kertoo tärkeimpien kriteerien musiikin valinnassa olevan musiikin sopivuus dokumenttielokuvan tyylilajiin, sen kerrontaan sekä dramaturgiaan. Dokumenttielokuvan musiikin luomisessa tärkeimpiin asioihin lukeutuu yhteistyö säveltäjän kanssa, joka ymmärtää ohjaajan kaipaamia nyansseja. Myös yhteinen ymmärrys kaikkien musiikin parissa ja valinnassa työskentelevien kesken on elintärkeää. Tieto siitä, että tehdään samaa äänimaailmaa ja tavoitellaan samaa lopputulosta on ensiarvoisen tärkeää. Musiikin säveltäminen elokuvaan on toisenlainen prosessi kuin vaikkapa yhden kappaleen säveltäminen. Elokuvan musiikki on tavallaan vain yksi teos, vaikka siinä olisikin useita yksittäisiä kappaleita. (Luntinen 2011.)

Luntisen mielipidettä tukee myös Jarmo Valkolan näkemys Aki Kaurismäen tavasta käyttää musiikkia elokuvissaan. Valkolan mukaan elokuvaohjaaja Aki Kaurismäen elokuvissa eri elementtien tasapainolla on erityinen merkitys. Näistä hän mainitsee erityisesti äänet, esineet tai muut kohteet, jotka voivat välittää aivan yhtä olennaista informaatiota kuin dialogi, katseet, eleet ja liikkeet. Hänen mukaansa tapahtumat tapahtuvat konkreettisesti ympäristössä, mutta elokuvan luomisen mekanismit ovat selkeästi havaittavissa. Valkola toteaa myös, että Kaurismäen teoksissa kerronta ja tapahtumat ohjailevat katsojia rationaalisesti, mutta laulut ja erityisesti niiden sanat taas ohjailevat katsojien emootioita, jolloin osa kerronnan merkityksistä on siirretty elokuvan ääniraidalle. (Turun Sanomat 9.9.2011.)

Luntinen muistuttaa kuitenkin, että dokumenttielokuvan musiikkia valitessaan tekijä saattaa, kuten missä tahansa muussakin tarinan kerronnassa, rakastua omaan tuotokseensa liikaa. Hän käyttää musiikkia valitessaan linjausta, jossa musiikkia käytetään enemmän hieman liian vähän kuin liikaa. Jos elokuvassa on liikaa musiikkia, spiikejä, kuvia tai ihmisiä, niin ensimmäisenä ongelmassa on dokumenttielokuvan kerronta ja katsoja ei jaksakaan kokonaisuutta seurata. Vaikka aihe olisi hyvinkin laaja, niin Luntisen mukaan musiikkia ei ole siitä huolimatta syytä paisuttaa tarpeettomiin mittasuhteisiin. (Luntinen 2011.)

Kari Paananen taas muistuttaa musiikin valinnan karikoista, joista liian tuttujen teemojen käyttäminen on yksi vaarallisimmista. Hän ei kannata elokuvamusiiiksi sävellettyä musiikkia käytettäväksi dokumenttielokuvien musiikkiraidoilla. Kun toiseen yhteyteen luotu teema tai kappale sijoitetaan vieraaseen yhteyteen, voi koko musiikillinen kerronta Paanasen mukaan epäonnistua. Katsoja saattaa tuttua teemaa kuunnellessaan jopa ärsyyntyä, jolloin tekijän on ymmärrettävä ja oltava perillä käyttämänsä musiikin muistakin merkityksistä. (Paananen 2011.)

Laura Meriläisen mukaan tärkeintä musiikin valinnalle on tunnelma kuvan ja äänen yhdistyttyä. Hänen mukaan kappaletta, joka itsessään on hyvä ja hieno, ei tulisi käyttää lainkaan jos se ei luo tunnelmaa dokumenttielokuvaan. (Meriläinen 2011.)

Visa Koiso-Kanttilan mukaan dokumenttielokuvaan valitun musiikin tulisi nousta elokuvan aiheen ja päähenkilöiden maailmasta. Silloin musiikki auttaa pääsemään aiheen ja päähenkilöiden sisälle. (Koiso-Kanttila,2011.)

## 6 MUSIIKIN KERRONNALLINEN MERKITYS

### 6.1 Dramaturgian merkityksestä

Jouko Aaltosen mukaan dramaturgia on asioiden esittämistä siten, ettei katsoja pitkästy. Ohjelman, dokumentin tai elokuvan rakenne, jolla teoksen sanoma välittyy katsojalle, on ensiarvoisen tärkeä. Saako aihe ja teokseen valittu kerronta katsojan kiinnostumaan asiasta? (Aaltonen 1993)

Sanana dramaturgia viittaa näytelmään, draamaan. Draama tarkoittaa toimintaa, joka on keskeinen elementti teatterissa ja fiktiivisessä, sepitteellisessä elokuvassa. Draama on inhimillistä käyttäytymistä jäljittelevää toimintaa. Se perustuu inhimilliseen kykyyn samaistua esitettyihin henkilöihin ja tapahtumiin. Draama on tehokas keino saada ihmisissä aikaan tunteita. Jouko Aaltosen mukaan on kuitenkin syytä muistaa, että kaikki video-ohjelmat, elokuvat tai edes näyttämöteokset eivät ole draamaa. (Aaltonen 1993.)

Elokuvan dramaturgiaan on vaikuttanut vahvasti teatteri, josta fiktio- ja dokumenttelokuvat usein kopioivat rakenteensa. Rakenne kuvataan juonen ja sen ohjaaman toiminnan kehittelynä. Toiminta voidaan jakaa jaksoihin, joita on yleensä kolme, viisi tai kuusi. (Lucey 1996, 45.)

Kuuden jakson malli on vakiintunut tapa rakentaa elokuvaa. Tapa on yleisessä käytössä muun muassa amerikkalaisissa fiktioelokuvissa. Dramaturgian kuuden jakson malli rakentuu alkusysäyksestä, esittelystä, syventymisestä, ristiriidan kärjistymisestä, ratkaisusta ja häivytyksestä. Alkusysäyksen tehtävänä on ennakoida tulevia tapahtumia ja saada katsoja odottamaan tulevaa. Se esittelee myös elokuvan pääväittämän ja ristiriidan. Se on kestoaltaan yleensä vain muutaman minuutin mittainen. Esittelyssä kuvataan elokuvan sisältämää konfliktia, henkilöihahmoja ja heidän välisiä suhteitaan. Esittely myös syventää alkusysäyksen esittelemää konfliktia. Syventämisessä katsoja saa laajemman käsityksen päähenkilöiden hahmoista, luonteesta sekä käyttäytymisten syistä. Katsoja

saadaan samaistumaan henkilöhahmoihin. Ristiriidan kärjistymisvaihe syventää konfliktia ja katsoja odottaa ratkaisua, jossa konflikti ratkeaa. Päähenkilö joko voittaa tai häviää. Häivytyks, ja samalla kuuden jakson mallin viimeinen vaihe, on elokuvan päätösjakso. Siinä katsoja näkee päähenkilön kohtalon. Usein katsojaa myös rauhoitellaan loppuratkaisun aiheuttamasta jännityksestä. Häivytyksessä käytetään usein myös niin sanottua avointa loppua, joka jättää katsojan arvelemaan päähenkilön tulevia tapahtumia. (Martin 1971, 52.)

Aaltosen mukaan elokuvassa tai ohjelmassa käytetyssä draamallisessa rakenteessa syntyy vahva eteenpäin vievä liike, joka saa katsojan kiinnostumaan ohjelmasta. Katsoja haluaa tietää, nähdä ja kokea lisää. Ohjelma ikään kuin vetää tai imaisee katsojan mukaansa. Katsojassa synnytetään odotuksia, joita ei kokonaan täytetä ennen kuin lopussa. (Aaltonen 1993.)

Dokumenttielokuvien ja video-ohjelmien katsojissa herättämät kysymykset voivat olla erilaisia kuin fiktiivisten tarinoiden, mutta kaikille ohjelmatyypeille on yhteistä tekijän pyrkimys katsojan huomion kiinnittämiseen ja sen ylläpitoon. Hyvässä ohjelmassa on imua ja eteenpäin vievää liikettä. Rakenne, muoto on keino tämän synnyttämiseen. (Aaltonen 1993.)

## 6.2 Musiikin rooli ja kerronnallisuus

Opinnäytetyön tuoteosan edistyessä musiikin roolia ja erityisesti sen kerronnallista merkitystä piti suunnitella tarkasti. Keskeiseksi kysymykseksi nousi se, miten suuri rooli musiikilla on kun katsomme dokumenttielokuvaa, jossa esitellään todellisia tapahtumia sekä ihmisiä? Musiikin tulee kertoa siitä mitä kuvalla ei voi välittää, tunnelmia ja ajatuksia liikkeiden, ilmeiden ja tapahtumien takaa. Projektissa kohdattiin joitakin haasteita musiikkiin liittyen. Esimerkiksi tekijänoikeudelliset rajoitteet kaupallisen musiikin käytölle ja dokumenttielokuvaan liittämislle nousi ongelmaksi. Musiikkia dokumenttielokuvaan säveltäneiden Petteri Peltoniemen, Jesse Lehdon sekä Kari Kesosen kanssa pohdittiin, millä tavoin voidaan välttää suurimmat ongelmakohdat? Miten kyetään kertomaan katsojille sopivalla musiikilla, mitä Myllysilällä todellisuudessa kuultiin ja nähtiin, kun alkuperäistä musiikkia ei voinut käyttää?

Henry Bacon kuvailee musiikin tehtävää toissijaisena verrattuna elokuvan muihin elementteihin. Musiikki on hänen mukaansa jopa taiteellisesti kunnianhimoisissa teoksissa usein ollut vain dramaturgiaa tukeva, ei sitä luova elementti. Musiikki voi välillä nousta etualalle, mutta silloinkin se on alisteinen kokonaisuudelle. (Bacon 2005,255.)

Kerronnan kannalta taustamusiikki on monella tavalla tärkeää, mutta muutama merkitys nousee muita tärkeimmiksi. Tärkeimpänä musiikin merkityksistä on se, miten musiikin avulla pyritään kertomaan ja kuvailemaan tapahtumien tunnelmia. Musiikki voi toimia myös alleviivaavana ”kertojana”. Korostettu musiikki on paljon käytetty ja oivallinen työväline kun ohjaaja haluaa välittää katsojille hänen tärkeiksi katsomiaan asioita, kuten tunnelman tai ajan muuttumista. (Bacon 2005,255)

Laura Meriläisen mukaan musiikin kerronnallisella roolilla on merkittävä vaikutus dokumenttielokuvaan. Musiikin avulla voi hänen mukaansa luoda tunnelmia ja rakentaa aasinsiltoja kohtauksesta toiseen. (Meriläinen 2011) Kun musiikki lisätään dokumenttielokuvaan, jossa kuvalla, äänellä ja tunnelmalla on jo omat

merkitysmaailmansa, saattaa musiikin yhteensovittaminen olla hyvinkin haastavaa. Onnistuneesti tehty työ sulauttaa kaikki nämä elementit kokonaisuudeksi, mutta epäonnistunut musiikin sisällyttäminen häiritsee katsojaa jopa siinä määrin, että dokumenttielokuvan ydin jää katsojalta huomaamatta.

Sirpa Luntinen sanoo, että musiikin laatu, melodia ja rytmi suhteessa dokumenttielokuvan dramaturgiaan ratkaisevat onnistuneen musiikillisen kerronnan, niin fiktio- kuin dokumenttielokuvissakin (Luntinen 2011). Jos musiikki on täysin ristiriidassa kerrotun tarinan ja sen kohtausten kanssa, saattaa se silloin herättää katsojassa torjuntaa, hämmennystä tai pahimmassa tapauksessa viedä katsojan huomion dokumenttielokuvan kannalta epäolennaisiin seikkoihin. Luntinen uskoo dokumenttielokuvan voivan toimia, jopa ilman musiikkia, mutta silloin aiheen ja tyyllilajin rajaaminen on todella tärkeää. Hän itse näkee musiikin olevan oleellinen osa dokumenttielokuvan kerrontaa, koska musiikki luo syvyyttä kokonaisuuteen. (Luntinen 2011.)

Silta Turun sydämessä -dokumenttielokuvassa tavoiteltiin onnistunutta musiikillista kerronnallista dramaturgiaa säveltämällä useita toisistaan hieman eroavia melodioita. Editointivaiheessa niitä käytettiin kokeillen, jotta melodioiden toimivuus eri kohtauksissa voitiin todeta. Vaikka Petteri Peltoniemen säveltämät kappaleet olivat melodioiltaan rauhallisia ja rentoja, ne sopivat dokumenttielokuvan tunnelmaan täydellisesti. Musiikki valikoitui siten, että melodiat ja kappaleet palvelivat kulloistakin kohtausta. Jos kohtausten välillä oli suuria ristiriitoja, kuten ulkotiloista sisätiloihin siirtyminen, niin musiikillinen vaihdos myötäili näitä tunnelmia. Esimerkkinä toimii oivallisesti kahden kohtauksen kontrasti, jossa ensimmäisessä kohtauksessa työskennellään ulkona sillalla. Kohtaukseen valikoitui rauhallinen, mutta pirteä kappale soimaan taustalle. Ulkona tapahtuvasta työskentelystä siirrytään seuraavaan kohtaukseen STX:n Turun telakan halliin, jossa sillan teräsrakennetta valmistettiin. Kohtausten välillä vallitsee selkeä äänimaailmojen ristiriita. Editointivaiheessa näiden kohtausten välistä jäi musiikki pois kokonaan, jotta kontrasti olisi myös katsojalle mahdollisimman

totuudenmukainen. Musiikki palaa vasta hieman myöhemmin kuvatun materiaalin tueksi.

Kerronnan kannalta taustamusiikilla on katsottu olevan varsinkin valtavirtaelokuvissa, mutta myös dokumenteissa, kaksi päätehtävää. Se pyrkii kuvailemaan henkilön tunteita ja kohtausten tunnelmia tai sitten se toimii niin sanottuna alleviivaavana "kertojana", kuten kantaaottava kertoja usein romaaneissa. Tunteiden ilmentäminen musiikin keinoin on tullut niin oleelliseksi osaksi nykypäivän elokuvaa, että ohjaajat eivät juurikaan uskalla käyttää hiljaisuutta hyväkseen vaan, usein peittävät kohtaukset niin ylipursuavalla äänimaailmalla, että katsojalle ei juuri jää pureskeltavaa. Ohjaaja tuo täten katsojan eteen, ei vain nähtävää, vaan kokonaisuutena koettavan kokemuksen, joka kuitenkin voisi olla jopa sykähdyttävämpi, jos katsojalle uskallettaisiin jättää tilaa hiljaisuudessa käsitellä juuri näkemäänsä. Tämänkään suhteen ei toki ole syytä mennä liian pitkälle, koska jo muutaman sekunnin hiljaisuus tuntuu lähes ikuisuudelta pimeässä teatterissa tai televisioruudulta nähtynä. (Bacon 2005,253)

### 6.3 Musiikki osana dramaturgiaa

Kari Paanasen mukaan musiikin avulla päästään hyvään dramaturgiseen kokonaisuuteen kun muistaa, että musiikillisten teemojen pitää toistua. Hän sanookin, että samalla tavoin kuin dokumentin aihe on läsnä joka kohtauksessa, samoin voi käyttää toistuvia musiikillisiä teemoja. Tv-inserteissä on usein sama kohta jostain tietystä kappaleesta. Fiktio- tai dokumenttelokuvaa varten tehdyssä musiikissa teemoja on hänen mukaansa mahdollista toistaa fiksummin. (Paananen 2011.)

Paananen kertoo tehneensä musiikin lyhyeen dokumenttelokuvaansa *Työmatkalla*. Se kertoo Betlehemin checkpointin, eli turvatarkastuspisteen, aamuruuhkasta. Kyseessä on jokaisena (arki)työpäivänä toistuva tapahtuma, jossa



2500–3000 ihmistä yrittää päästä ajoissa töihin. Pullonkaulana jonottamisessa checkpointin läpi on yksi ainoa pyöröportti, jonka läpi kaikkien pitää kulkea turvatarkastuksiin. Paanasen dokumenttielokuvan musiikissa toistuu neljän tahdin monotoninen teema, joka kuvaa prosessin toistuvuutta ja tylsyyttä. Musiikin teemaan tulee mukaan alistuneen ahdistava surumielinen jousiosasto, joka ensimmäisellä kerralla jää kesken. Dokumenttielokuvan keskellä on tauko musiikissa. Jälkipuoliskolla toistuu sama monotoninen teema kuin alussa, mutta nyt se on aggressiivisempi ja vaativampi. Myös kuvissa auringonnousun jälkeen on enemmän toimintaa ja kaaoksen tuntua. Toisella kertaa jousiteema pääsee soimaan loppuunsa ja dokumenttielokuvan loppu, vaikka musiikin elementit yksi kerrallaan poistuvatkin, vihjaavat, että kaikki alkaa alusta ennemmin tai myöhemmin. Tässä esimerkissä musiikki kertoi Paanasen mukaan saman tarinan kuin kuvakerronta, ainoastaan erilaisilla elementeillä. Elokuvassa ei käytännössä ole lainkaan dialogia, joten musiikki kompensoi hänen mukaansa senkin puutteen. (Paananen 2011.)

Uskon, että musiikki tehostaa sanoman ja asioiden perille menoa, tehostaa tunnetta. Pakkohan siihen on uskoa jo sen perusteella, mitä itse on huomionut katsojana. (Paananen 2011.)

Musiikin roolin merkitys on jokaisen vastaajan mukaan lisääntynyt heidän työelämänsä aikana niin heidän omassa työskentelyssään kuin yleisessä ilmapiirissäkin. Ari Lehikoinen, Kari Paananen ja Laura Meriläinen ovat kaikki sitä mieltä, että musiikin roolia ja sen merkitystä kokonaisuudessa on mietittävä entistä tarkemmin. Sirpa Luntinen sanoo musiikin kerronnallisuuden merkityksen muuttuneen uransa aikana voimakkaasti. Hän sanoo perehtyvänsä musiikin valintaan ja sen merkitykseen entistä huolellisemmin ja suhtautuvansa musiikkiin kokemuksen kartuttamalla vakavuudella. Musiikin rooli on hänen mukaansa kuitenkin kokonaisuuden kannalta niin merkittävä. Musiikki ikään kuin luo viimeisen

silauksen dokumenttielokuvalla, herättää sen eloon ja täyttää tyhjiön. (Luntinen 2011)

Musiikin rytmi ja kerronta luo ”koukun”, jolla katsojaan luodaan suhde. Musiikki synnyttää ja purkaa tunnelmia ja tunteita. Musiikin dramaturgia syntyy näin ollen musiikista itsestään, kappaleen melodiasta ja rytmistä, mutta on vuoropuhelussa elokuvan kanssa. Musiikillinen dramaturgia kulkee siis käsi kädessä elokuvan dramaturgian kanssa. (Luntinen 2011.)

## 7 DOKUMENTTIELOKUVAN TOTUUDENMUKAISUUS

### 7.1 Dokumenttielokuvan pyrkimys objektiivisuuteen

Dokumenttielokuvan tarve olla katsojan silmissä totuudenmukainen vaikutti myös Silta Turun sydämessä -dokumenttielokuvan valmistumiseen. Sen valmistuessa pohdittiin tehtyjen valintojen vaikutuksia kokonaisuuteen. Miten katsojan näkemät asiat ovat tulkittavissa ja näkeekö katsoja tekijöiden välittämän "totuuden" tapahtumasta?

Dokumentaristi John Websterin mukaan dokumenttielokuville on määritettävissä viisi tyyliisuuntaa. Ensimmäinen tyyliisuunta on griersonilainen dramatisoitu tai jäsennelly todellisuus, jossa kertoja pyrkii selittämään sisältöä, usein kuvan kustannuksella. Websterin mukaan varsinkin luontodokumentit ja antropologiset elokuvat kuuluvat tähän dokumenttielokuvan tyyliisuuntaan. Toinen tyyliisuunta on Cinema vérité eli totuuselokuva, jossa dokumentintekijän pyrkii vangitsemaan tapahtumia "niin kuin ne todella ovat". Kolmas tyyliisuunta on haastatteluihin perustuva dokumentti, jossa dokumentin päähenkilö selittää asioita omin sanoin. Esimerkiksi poliittiset dokumentit lukeutuvat usein tähän tyyliisuuntaan. Neljäs tyyliisuunta yhdistelee kahta edellistä, eli puhuvia päitä sirotellaan jäsennellyn todellisuuden kuvauksen joukkoon. Viimeinen Websterin mainitsemista viidestä dokumenttielokuvan tyyliisuunnista on subjektiivinen dokumentti, jossa tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. (Webster, 1996)

Webster väittääkin, että dokumentinteossa ollaan aina riippuvaisia välineen teknisistä rajoituksista, joilla ei ole mitään tekemistä päähenkilöiden elämän kanssa. Elokuvantekijä on riippuvainen objektiiveista, valaisusta, äänitysolosuhteista, rullan pituudesta, ääninauhan pituudesta, kuvausaikatauluista ja rahasta. Myös kameralle valittu paikka ja kulma ovat kriittisen tärkeitä tavalle, jolla katsojat kohtauksen myöhemmin kokevat. (Webster 1996.)

Jos luotamme siihen, että pelkkä tilanteen kuvaaminen tavoittaa aiheen totuuden, olemme epätäydellisen järjestelmän varassa ja sallimme epätäydellisyyksien sensuroida täyttä totuutta. Aiheen totuus ei ole ainoastaan filmille tarttuneessa materiaalissa, vaan myös laajemmassa kontekstissa, jota ei välttämättä ole filmille saatu. Pelkkä tilanteen kuvaaminen ei vangitse sen totuutta. (Webster 1996.)

Webster uskoo, että myöskään ohjaajan tietämättömyys aiheesta ei ole avain puolueettomuuteen. Itse asiassa, ohjaaja ei missään kuvausprosessin vaiheessa voi tehdä ensimmäistäkään päätöstä, joka ei olisi jollain tavalla subjektiivinen. Jollei dokumenttielokuvassa voi olla objektiivisuutta sen enempää kuin yhtä ainoaa totuuttakaan, niin mitä jää jäljelle? Se, että dokumenttielokuvan on oltava tekijänsä henkilökohtainen tulkinta aiheesta sellaisena kuin hän sen näkee. (Webster 1996.)

Dokumentaristeina meidän olisi yritettävä vapautua totuuden ja objektiivisuuden vaatimuksista, päästä eroon siitä turhasta ajatuksesta, että se mitä elokuvalla voimme sanoa voisi olla yksi totuus joka pätsisi kaikkiin ihmisiin ja kaikkiin tilanteisiin. Meidän pitäisi pikemminkin keskittyä siihen, miten jotain sanomme eikä siihen, mitä sanomme. Tässä on tarinankerronnan ydin. Tarinoita on miljoonia, mutta teemoja vain muutama. Ja vaikka teema olisi tuttu, me iloitsemme tarinan uudesta tavasta kertoa vanhasta teemasta. (Webster 1996.)

Lukemattomat dokumentit ja niiden sisältämä opettavainen tyyli tai keinotekoinen realismi, ovat ehdollistaneet sekä yleisön että elokuvantekijät odottamaan tämäntyyppisiltä elokuvilta totuutta. Se on yksi dokumentin vahvuus fiktioelokuvaan verrattuna. Yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista sellaisena kuin ne tapahtuivat. Tapahtumia ei ole ohjattu ja päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä. Jo ennen elokuvan alkua yleisö on valmis uskomaan ja hyväksymään tämän - vain siksi että kyseessä on dokumenttielokuva. (Webster 1996.)

Tämä uskomisalttius asettaa elokuvantekijälle eettisen vastuun tuottaa yleisölle vilpittömän esitys todellisista tapahtumista - olla objektiivinen. Mutta ketä me yritämme huijata? Yleisöä ihan varmasti,

kyllä. Mutta elokuvantekijöinä petämme myös itseämme, jos *luulemme* kykenevämmä täydelliseen objektiivisuuteen. (Webster 1996.)

## 7.2 Musiikin vaikutus dokumenttielokuvan objektiivisuuteen

Elina Saksala määrittelee dokumenttielokuvan taiteelliseksi luomukseksi, jossa tekijän persoonallinen ilmaisu on etusijalla. Dokumenttielokuva on taidetta, kun taas televisiodokumentti on Saksalan mukaan aina sisältölähtöinen. Luova dokumenttielokuva on kuvakeskeinen ja sukua maalaustaiteelle, kun taas journalistinen asiadokumentti lähtee tarpeesta tulkita ulkoista maailmaa ja sen ilmiöitä. (Saksala 2008, 18.)

Sähköpostikyselyyn vastanneista dokumentaristeista moni tyrmäsi objektiivisuuden tavoittelun mahdottomuutena vaikkakaan ei välttämättä tarpeettomana. Ari Lehikoisen mukaan dokumentti ei ole puolueeton ja objektiivinen kuvaus koskaan. Tekijät tekevät aina valintoja; valitessaan jalustalle paikan, kuvakulman, objektiivin kameraan, pilkkoessaan haastatteluja tai tapahtumia. Jokainen tekijän tekemistä valinnoista vaikuttavat siihen miten katsoja ”todellisuuden” dokumentissa näkee. Näin on tietenkin myös musiikin kohdalla. (Lehikoinen 2011.)

Ranskalainen elokuva-arvostelija André Bazin puhuu musiikin merkityksestä dokumentaristi Georges Franjun vuonna 1951 tehdyssä *Invalidihotelli* -dokumenttielokuvassa, jota Bazin pitää hyvänä esimerkkinä musiikin käytön vaikutuksista. Franjun *Invalidihotelli* käsittelee kuuluisaa muistomerkkiä ja siihen liittyvää instituutiota. Bazinin mukaan Franjun teos näyttää katsojille sodan tuhannet symbolit, mutta myös niiden ympärillä vallitsevan uskon ja luottamuksen. *Invalidihotellin* objektiivisuus saa Bazinin mukaan suurimman osan katsojista tulkitsemaan Franjun teosta siten, että ohjaaja haluaa saada heidät ihailemaan opasta, joka esittelee heille sodan muistomerkkejä. (Bazin 1990,244–245.)

Bazinin mukaan elokuvan onnistunein kohtaaminen on kun Franju kuvaa taiteilija Jean Baptiste Édouard Detaillen *Reve* -taulua (ks. Kuva 1). Kamera käy läpi kuuluisan taulun jokaisen yksityiskohdan ja kohtausta säestää tunnettu melodia, jonka säkeistöjen ja kertosäkeen sanat ilmestyvät kuvan alareunaan. Bazinin mukaan katsojan täytyy tällöin tietoisesti estää itseään hyräilemästä musiikin mukana. Bazin uskoo kuitenkin, että koko sali laulaa sisäisesti. Hän ei myöskään epäile lainkaan, etteikö löytyisi katsojia, jotka joutuisivat ohjaajan tekemään ansaan ja alkaisivat laulaa ääneen. (Bazin 1990,244–245.)



Kuva 1 (Wikipedia): Jean Baptiste Édouard Detaillen *Reve* -taulu oli suuressa roolissa Georges Franjun *Invalidihotelli* -dokumenttielokuvassa. (Bazin 1990,244.)

Franjun Invalidihotelli todistaa Bazinin mukaan sen, miten katsojat on ehdollistettu tehokkaasti sotilasmusiikille. *Invalidihotellin* arvostelussaan Andre Bazin joutuu hirvittelemään musiikin intensiivisyyttä, sillä hän ymmärtää ohjaajan halunneen herättää yleisössä mahdollisimman voimakkaita reaktioita. Hän kuvailee musiikin vaikutusta kyseisessä kohtauksessa uskoen, että yleisö tuntee epämääräistä häpeää ja vaivautuneisuutta joutuessaan musiikin ja selkeästi isänmaallisen sävelen vietäviksi, voimatta kuitenkaan estää sävelen ja musiikin vaikuttavuutta. Andre Bazinin mukaan vain harva katsoja kykenee tarkastelemaan tilannetta ja kohtausta kylmäjärkisesti. (Bazin 1990,244–245).

Franju herättää meissä kaikissa uinuvan Derouleden<sup>1</sup>, seuraa johdonmukaisesti aihettaan ja pitkittää sen kaikua yleisön joukossa. Näin tehdessään hän lähestyy elokuvan hirvittävyuden rajoja. (Bazin 1990,244–245.)

Kari Paanasen mukaan dokumenttielokuvan puolueeton ja objektiivinen kuvaus on toteutuksena mahdottomuus. Dokumentilla on aina ohjaaja, joka pitkälti päättää, kuinka dokumentti tullaan toteuttamaan. Tällöin ohjaajan näkemykset määräävät dokumenttielokuvan lopputuloksen. Tästä syystä Paanasen mukaan pitää aina muistaa kysyä, kenen puolueeton ja objektiivinen näkemys on kyseessä? (Paananen 2011)

*Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan editointivaiheen kohdalla Kari Paanasen toteamus ohjaajan tekemistä valinnoista konkretisoitui, sillä oli päätettävä monen vaikuttavan asian välillä. Ensin oli päätettävä siitä, mitä halusimme kuvata ja milloin. Sen jälkeen oli päätettävä mikä on välttämätöntä dokumenttielokuvan tarinan etenemisen kannalta. Sitten oli päätettävä

---

<sup>1</sup> *Franju viittaa Paul Déroulèdeen, joka oli ranskalainen patriootti, poliitikko ja sotilas. Hän eli vuosina 1846-1914.* (Encyclopædia Britannica.)

konkreettisesti mitä kuvatusta materiaalista käytetään ja mitä jätetään dokumenttielokuvan ulkopuolelle. Jokainen päätös vaikutti lopputulokseen, joten *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan lopputulos on voimakkaasti tekijöidensä näkemys sillan rakennusvaiheista.

*Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan kohdalla oli todettava, että kokonaisuus ratkaisee. Tärkeintä oli saada kuvattua projektin oleellimmat tapahtumat, jotta katsojat saisivat nähdäkseen ymmärrettävän ja järkevästi etenevän kokonaisuuden sillan valmistumisesta. Näin ollen Cinéma Vérité -ajatus osoittautui *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan kohdalla jo hyvin varhaisessa vaiheessa mahdottomaksi.



## 8 YHTEENVETO

Dokumenttielokuvan musiikkia valitessa on ohjaajan mietittävä tarkkaan useita asioita, jotta hän saa teokseensa mahdollisimman toimivan musiikillisen kerronnan. Ohjaajan on otettava huomioon teoksensa kohderyhmä, sillä sen tunteminen ja tiedostaminen jo dokumenttielokuvan alkuvaiheessa auttaa ohjaajaa rajaamaan elokuvan äänimaailmaa sekä musiikin roolia kerronnallisessa kokonaisuudessa. Mitä tarkemmin rajattu kohderyhmä on, sitä tarkemmin tulee myös musiikin palvella kohderyhmäänsä. Vaikka sähköpostikyselyyn vastanneista dokumentaristeista kovinkaan moni ei sanonut varsinaisesti tekevänsä dokumenttielokuviensa musiikkia vain kohderyhmää ajatellen. Se on kohta, joka monen vastaajan mielestä tulee saamaan entistä suurempaa huomiota tulevissa projekteissaan. Myös *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan valmistuessa kohderyhmää olisi tullut pohtia tarkemmin. Opinnäytetyön kohderyhmänä olivat turkulaiset, jotka olivat kiinnostuneita kotikaupunkinsa historiasta ja rakenteellisista muutoksista sekä tapahtumista.

Koska kohderyhmä ei rajautunut tiettyihin ikäryhmiin tai muihin rajaaviin tekijöihin, valikoitui dokumenttielokuvaan mahdollisimman harmoninen ja melodinen, Kyseessä on pääsääntöisesti kitaralla sävelletty musiikki. Sen uskottiin olevan katsojia palveleva ja samaistuttava musiikkityyli, jonka ei uskottu häiritsevän suuren yleisön musiikkitottumuksia. Musiikin avulla haluttiin kertoa *Silta Turun sydämessä* -dokumenttielokuvan pitkästä valmistumisesta.

Dokumenttielokuvan ohjaajan on musiikillista kerronnallisuutta suunnitellessaan huomioitava kohderyhmän lisäksi, myös musiikin välittämän tunnelman merkitystä. Musiikilla on mahdollista välittää katsojalle voimakkaita viestejä, joita pelkät kuvat eivät välttämättä pysty välittämään; tunnelmia mahdollisten päähenkilöiden ajatusmaailmasta ja arvoista, mutta myös ajankulusta tai muutoksista. Valitsemalla oikeanlaisen musiikin katsoja saadaan ohjattua onnistuneesti pitkienkin aikavälien

läpi hallitusti ja ymmärrettävästi. Ohjaaja ei voi kuitenkaan unohtaa musiikin tunnelmallista arvoa. Vaikka jotkut ohjaajat vannovat ”totuuselokuvan”, eli Cinéma Vérité -tyylin nimeen, on sen toteuttaminen ja pelkistäminen hankalaa, jos ohjaajan tarvitsee esitellä tietty tarina katsojille, eikä pelkästään kameran satunnaisesti tallentamaa kuvaa. Musiikki on ohjaajalle merkityksellinen työväline, jonka avulla hän välittää katsojille tunteita ja ajatuksia kuvan ulkopuoleltakin. Musiikki kertoo heille minkälaisia tunteita ohjaaja uskoo päähenkilöiden tai tarinan osapuolten välillä olevan tietyissä kohtauksissa. Musiikki toimii silloin tarinaa ja sen kerrontaa vahvistavana elementtinä, eikä suinkaan katsojaa harhaan johtavana ja ohjailevana osana kokonaisuutta.

Ari Lehikoinen kiteytti musiikin merkityksen dokumenttielokuvalla osuvasti toteamalla, että teoksen kokonaisuus ratkaisee. Hänen mukaansa ihanne olisi, että koko teos eläisi rytmissä; kuvaus, leikkaus ja musiikki muodostaisivat yhteisen sävellyksen – ohjelman. (Lehikoinen 2011.)

Musiikin roolista dokumentti- tai fiktioelokuvissa ei ole vielä kaikilla ammattilaisillakaan tarkkaa tietoa tai tuntemusta. Elokuvamusiikin tutkija Anu Juva kertoo, että kirjoittaessaan hän pyrkii puhumaan välillä kuulokulmasta eikä aina näkökulmasta. Elokuva on kokonaisvaltainen elämys, sitä ei vain katsota. Juvan mukaan on kummallista että, tätä eivät kaikki tutkijatkaan ole vielä huomanneet. Esimerkiksi Juva nostaa elokuvan filosofiasta kertovan teoksen, jossa arvostettu kirjoittaja Noël Carroll onnistuu sivuuttamaan äänen ja musiikin käytännöllisesti katsoen kokonaan. Juvan mukaan elokuvamusiikin vakiintuneilla funktioilla voidaan myös leikitellä, sillä yleisö osaa hänen mukaansa jo seurata ristiriitaisempiakin viestejä. Pienetkin viitteet riittävät virittämään kohtauksen tunnelmaa. Tämä virittäytyminen ei suinkaan aina tapahdu tietoisesti. (Teostory 3/2008)

Nykyaikana ei mielestäni musiikillista ilmaisua tarvitsisi enää vääntää rautalangasta, vaikka haluttaisiinkin toteuttaa klassisen elokuvan kerrontatapoja. Joskus käy niin, että teemoja kulutetaan loppuun ja musiikkia

käytetään ehkä liian itsestään selvästi. Nämä ovat toki mielipidekysymyksiä. (Juva Teostory 3/2008.)

Kuten Juva toteaa, ovat musiikilliset tottumukset ja mieltymykset makuasioita. Siitä huolimatta musiikin kerronnallisella roolilla ja sillä tiedolla, että meitä kaikkia on ehdollistettu tietynlaisten kohtausten, kuten rakkaus-, kauhu- tai jännityskohtauksissa reagoimaan oikeanlaiseen tunnelmaan tietynlaisella musiikilla, on suuri merkitys. Musiikkivalinnalla ohjaaja voi tuoda dokumenttielokuvaan intensiteettiä. Esimerkiksi jännittävään tilanteeseen viittaavalla musiikilla, vaikka kohtauksen kuvissa ei dramaattisia tapahtumia olisikaan, ohjaaja saa lisättyä tunnelmaa kohtaukseen. Musiikilla ei kuitenkaan kannata lähteä ylidramatisoimaan tilanteita, sillä on vaarana, että se kuulostaa yleisön korvissa helposti sopimattomalta. (Teostory 3/2008)

Musiikilla on mahdollista tarjota katsojalle unohtumaton elämys, niin hyvässä kuin pahassakin. Tärkeintä musiikkivalinnassa on muistaa dokumentin aihe, kohderyhmä ja tunnelma. Näitä osa-alueita palveleva musiikki on takuuvarmasti dokumenttielokuvan kerrontaa kasvattava tekijä.

Elokvassa ei ole pakko olla musiikkia. On mahdollista, että on olemassa erittäin toimivia elokuvia, joissa ei kuulla nuottiakaan musiikkia. Uskon kuitenkin, että tällainenkin elokuva paranisi ja sen kerronta syvenisi, jos siinä hyödynnettäisiin musiikkia oikealla tavalla. Olennaista onkin löytää oikeanlainen lähestymistapa joka elokuvan sävellystyöhön. Yhteistyön merkitystä ohjaajan kanssa, mahdollisuuksien mukaan jo elokuvan suunnitteluvaiheessa, ei voida yliarvioida. (Härkönen 2008.)

Tunteiden ilmentäminen musiikin keinoin on tullut niin oleelliseksi osaksi nykypäivän elokuvaa, että ohjaajat eivät juurikaan uskalla käyttää hiljaisuutta hyväkseen vaan, usein peittävät kohtaukset niin ylipursuavalla äänimaailmalla, että katsojalle ei juuri jää pureskeltavaa. Ohjaaja tuo täten katsojan eteen, ei vain nähtävää, vaan kokonaisuutena koettavan kokemuksen, joka kuitenkin voisi olla

jopa sykehdyttävämpi, jos katsojalle uskallettaisiin jättää tilaa hiljaisuudessa käsitellä juuri näkemäänsä. Tämänkään suhteen ei toki ole syytä mennä liian pitkälle, koska jo muutaman sekunnin hiljaisuus tuntuu lähes ikuisuudelta pimeässä teatterissa tai televisioruudulta nähtynä.

Eri musiikilliset elementit, kuten nopeus, rytmi, sävellaji, äänen voimakkuus, harmonia, tonaalisuus ja sävelkorkeus vaikuttavat jokainen omalla tavallaan kuulijan reaktioihin ja antavat oman merkityksensä musiikillisen kokonaisuuden luomille elämyksille ja tuntemuksille. On kuitenkin merkillepantavaa, että musiikillisen ilmaisun kokeminen vain harvoin riippuu ainoastaan yhdestä musiikillisesta tekijästä, vaan juuri näiden eri elementtien yhdistelmät luovat lopullisen kokemuksen ja tuntemuksen. Puhuttaessa dokumenttielokuvista ja niihin sisällytetystä musiikista, asiaa monimutkaistaa vielä se, että mielikuvien ja tunteiden luojana toimii näiden musiikillisten struktuurien lisäksi myös kaikki visuaaliset elementit, puhumattakaan itse tarinan ja journalistisen sisällön merkityksestä.

Musiikin tarinankerronnallista merkitystä ei voida sivuuttaa tai jättää muiden dramaturgisten elementtien varjoon. Elokuvamusiikin säveltäjät käyttävätkin hyväkseen juuri näitä eri musiikillisia struktuureja siivittämään ja antamaan lisäpotkua muille tarinankerronnallisille elementeille mahdollisimman monipuolisen ja täydellisen kokemuksen aikaansaamiseksi.

Dokumenttielokuva on aina subjektiivinen, tekijänsä näkemys käsitelystä aiheesta. Se voi olla onnistuessaan suoranainen taideteos, jolla tekijä kuvaa valitsemaansa aihetta. Dokumenttielokuvan tekeminen on kuitenkin aina valintojen tekemistä. Aiheen, päähenkilöiden, tyylin ja leikkauksen suhteen. Sen vuoksi dokumenttielokuva on aina hyvin lähellä fiktiota ja sen vastakohtana on naturalismi, joka tallentaa todellisuutta sellaisenaan ilman tulkintaa.

## 9 LÄHTEET

Bacon. H. 2005. Seitsemäs taide. Helsinki: F.G.Lönnberg

Hunt R.E. & Marland J. & Rawle S. 2010. Basics Film Making, The language of Film, Ava publishing

Juva A. 1995. Valkokangas soi. Helsinki. Kirjastopalvelu oy

Davis R. 1999. Complete Guide to Film Scoring. Boston: Berklee press.

Saksala E. 2008. Asiaa ruudussa. Tv-dokumentin anatomia. Otava

Bazin A. 1990. Elokuvan lajit. Helsinki: Painokaari oy

Aarniala J. 1981. Elokuvan lukukirja. Helsinki: Gaudeamus

Martin M. 1971. Elokuvan kieli. Helsinki.Otava

Lucey P. 1996. Story sense. Usa. The McGraw - Hill Companies

Turun Sanomat: Jarmo Valkola: Pienten sävyjen ja eleiden elokuvaaja, 9.9.2011, s.25

Koiso-Kanttila V. Dokumenttielokuvan ohjaus 2003. Viitattu: 9.9.2011.

[http://www.guerillafilms.fi/pdfs/dokumenttielokuvan\\_ohjaus.pdf?lan=finnish](http://www.guerillafilms.fi/pdfs/dokumenttielokuvan_ohjaus.pdf?lan=finnish)

Sedergren J. Sata vuotta dokumenttielokuvaa. Viitattu 9.9.2011.

<http://www.valt.helsinki.fi/staff/sedegre/dokuhistoria.htm>)

Sedergren J. Ennen ja nyt, dokumenttielokuva Suomessa. Viitattu: 9.9.2011

<http://www.valt.helsinki.fi/staff/sedergre/dokuhistoria.htm>

Elina R. Teostory 3/2008. Tärkeä näkymätön. Viitattu: 30.3.2012  
[http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/d4c241eb3d1699f1c225729f004510a0/\\$FILE/teostory\\_3-08\\_web.pdf](http://www.teosto.fi/teosto/websivut.nsf/0/d4c241eb3d1699f1c225729f004510a0/$FILE/teostory_3-08_web.pdf)

Encyclopædia Britannica. Artikkelit. Paul Derouledé. Viitattu 19.4.2012  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/158650/Paul-Derouledé>

Wikipedia. Taide. Viitattu: 19.4.2012. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Taide>

Wikipedia. Reve. Kuva. Viitattu 19.4.2012.

[http://www.google.com/imgres?q=Jean+Baptiste+Édouard+Detaillen+Reve&um=1&hl=fi&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1215&bih=616&tbn=isch&tbnid=2u6Yk6hdZvGN0M:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/File:Detaille\\_Le\\_R%25C3%25AAve.jpg&docid=-GFQmrdMnSWDkM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Detaille\\_Le\\_R%2525C3%2525AAve.jpg&w=2036&h=1523&ei=TACQT7yuGMr34QT5mpHKBA&zoom=1&iact=hc&vpx=237&vpy=182&dur=2754&hovh=194&hovw=260&tx=155&ty=91&sig=113216939252642349097&page=1&tbnh=117&tbnw=156&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:1,s:0,i:69](http://www.google.com/imgres?q=Jean+Baptiste+Édouard+Detaillen+Reve&um=1&hl=fi&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1215&bih=616&tbn=isch&tbnid=2u6Yk6hdZvGN0M:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/File:Detaille_Le_R%25C3%25AAve.jpg&docid=-GFQmrdMnSWDkM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Detaille_Le_R%2525C3%2525AAve.jpg&w=2036&h=1523&ei=TACQT7yuGMr34QT5mpHKBA&zoom=1&iact=hc&vpx=237&vpy=182&dur=2754&hovh=194&hovw=260&tx=155&ty=91&sig=113216939252642349097&page=1&tbnh=117&tbnw=156&start=0&ndsp=24&ved=1t:429,r:1,s:0,i:69)

Aaltonen J. Elokuvantajun artikkelisarja. Rakente hahmottuu. Luettu.25.4.2012  
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/aaltonen\\_rakente\\_hahmottuu.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/aaltonen_rakente_hahmottuu.jsp)

Härkönen K. Opinnäytetyö. Musiikin välittämät koodit elokuvassa. Viitattu 25.4.2012. <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/39149/stadia-1212736395-2.pdf?sequence=1>

Webster J. Elokuvantajun artikkelisarja. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Viitattu 25.4.2012

[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttie](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttie)

[lokuvan.jsp](#)

**Julkaisemattomat lähteet:**

Luntinen S. Henkilökohtainen tiedonanto. Sähköpostikysely. 26.10.2011

Lehikoinen A. Henkilökohtainen tiedonanto. Sähköpostikysely. 26.10.2011

Paananen K. Henkilökohtainen tiedonanto. Sähköpostikysely. 1.11.2011

Meriläinen L. Henkilökohtainen tiedonanto. Sähköpostikysely. 2.11.2011

Koiso-Kanttila V. Henkilökohtainen tiedonanto. Sähköpostikeskustelu. 15.11.2011

## Liitteet

Sähköpostikysely:

Hei.

Teemme työparini kanssa opinnäytetyötä Turun ammattikorkeakoulussa ja aiheenamme on musiikin käyttö dokumenteissa. Opinnäytteemme koostuu tuoteosasta, joka on puolituntinen dokumentti Turussa rakennetun Myllysilan valmistumisesta. Rakennustöitä olemme seuranneet sillan rakentamisen alkuvaiheista asti. Kirjallinen osa käsittelee musiikin roolia kerronnan osana. Mikä on musiikin rooli dokumenteissa, miten ammattilaiset lähtevät suunnittelemaan musiikkia omiin projekteihinsa ja miten suurena he näkevät musiikin merkityksen tarinan osalta? Nuo ovat osa opinnäytetyössämme esille nousseita kysymyksiä. Työssämme pohdimme myös omia päätöksiämme käyttää musiikkia ja miksi olemme halunneet kulloiseenkin kohtaukseen liittää juuri kyseisen tyylistä musiikkia.

Alla on muutamia avoimia kysymyksiä liittyen opinnäytetyömme tutkimuskysymykseen, joihin toivoisin, että ehtisitte vastaamaan.

Ystävällisin terveisin:

Lauri Lönn

Turun Ammattikorkeakoulu

[lauri.lonn@students.turkuamk.fi](mailto:lauri.lonn@students.turkuamk.fi)

1. Miten valitset ja suunnittelet musiikin dokumentteihisi.
- 2: Mitä haluat musiikin välittävän katsojalle?
- 3: Miten suurena pidät musiikin roolia dokumenttien kerronnallisena välineenä?
- 4: Jos lähtökohtaisesti ajatellaan, että dokumentin tulisi olla puolueeton ja objektiivinen kuvaus jostain todellisesta tapahtumasta, niin onko musiikin käyttö dokumenteissa siihen sopimatonta kuvatonta kerrontaa ja katsojan ohjailemista ohjaajan haluamaan suuntaan?



5: Onko musiikin käyttö ja merkitys muuttunut urasi aikana jotenkin vai onko sen rooli pysynyt samana?

6: Entä oletko henkilökohtaisesti muuttanut urasi aikana näkemystäsi musiikilliseen kerrontaan ja sen merkitykseen dokumenteissasi?

7. Mistä musiikin valinta alkaa, mihin se päättyy ja mitä tapahtuu tässä välissä ?

8. Lähteekö musiikin valinta mielestäsi tarinasta, kuvasta/leikkauksesta vai tunteesta?

9. Miten otat dokumentin kohderyhmän huomioon musiikkia suunniteltaessa?

10. Millaisin musiikillisin edellytyksin luodaan hyvä dramaturginen kokonaisuus?

11. Miten uskot musiikin valinnan vaikuttavan katsojan mielikuviin ja tunteisiin dokumenttielokuvassa?

12. Mitkä ovat musiikillisen ilmaisun kompastuskivet tarinankerronnallisen kokonaisuuden kannalta?

13. Kumpi tulee ensin kuva vai ääni?

14. Mitkä ovat sinulle kolme tärkeintä asiaa, jotka tulee huomioida tehtäessä musiikkia dokumenttielokuvaan?

15. Mitkä ovat sinulle tärkeimmät asiat musiikin luomisessa dokumenttielokuvaan?

16. Lopuksi lyhyt esittely itsestäsi ja ammatillisesta historiastasi.

Paljon kiitoksia jo etukäteen.

Ystävällisin terveisin:

Lauri Lönn & Petteri Peltoniemi