

# Tunnelman säveltäminen

Musiikilliset narratiivit ”Kirje valmentajalle” -dokumenttielokuvassa

Igor Smirnov

OPINNÄYTETYÖ  
HUHTIKUU 2024

Media-alan tutkinto-ohjelma  
Äänisuunnittelu

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Media-alan koulutus  
Äänisuunnittelu

SMIRNOV, IGOR:  
Tunnelman säveltäminen  
Musiikilliset narratiivit "Kirje valmentajalle" -dokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö 49 sivua, joista liitteitä 7 sivua  
Huhtikuu 2024

---

Opinnäytetyössä analysoitiin dokumenttielokuvan "Kirje valmentajalle" musiikillista toteutusta. Aloitan kertomalla projektin pääpiirteet, jonka jälkeen keskityn avaamaan sävellystyötäni Ilpo Lehtosen kanssa. Tavoitteena oli luoda äänimaailma, joka tukisi dokumenttielokuvan herkkää aihetta – valmentajan ja nuoren urheilijan välistä suhdetta, joka muuttuu hyväksikäytöksi – ja auttaisi katsojaa ymmärtämään päähenkilön kokemuksia syvällisemmin.

Avaan opinnäytetyössä musiikin sävellysprosessin valintoja ja kerron musiikin käytön historiasta elokuvissa sekä avaan dokumenttielokuvissa olevan musiikin merkitystä tarinan kerronnan kannalta, hyödyntäen aiheeseen liittyvää kirjallisuutta ja teorioita, kuten Tommi Saarelan, John Cornerin ja Kerstin Stutterheimin näkemyksiä musiikin roolista dokumenttielokuvissa. Näiden teorioiden pohjalta pyrin kertomaan valinnoistamme sävellystyössä, jossa musiikillinen ilmaisu ei ainoastaan tue visuaalista tarinaa, vaan myös syventää katsojan ymmärrystä ja emotionaalista kokemusta.

---

Asiasanat: dokumenttielokuva, dokumenttielokuva musiikki, poeettinen dokumenttielokuva, sävellysprosessi, dokumenttielokuva "Kirje valmentajalle"

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Culture and Arts, Film and Television  
Sound Design

SMIRNOV, IGOR:  
Composing  
Musical narratives in "Kirje valmentajalle" documentary

Bachelor's thesis 49 pages, appendices 7 pages  
April 2024

---

In my thesis, I analyze the musical execution of the documentary film "Kirje valmentajalle". I begin by outlining the main features of the project, after which I delve into the composition work I did with Ilpo Lehtonen. The goal was to create a soundscape that supports the delicate subject of the film – the relationship between a coach and a young athlete that turns into exploitation – and helps the viewer understand the experiences of the main character more deeply.

In the thesis, I discuss the choices made during the music composition process and explore the history of music usage in films. I also discuss the significance of music in documentary films for storytelling, utilizing relevant literature and theories, such as the views of Tommi Saarela, John Corner, and Kerstin Stutterheim on the role of music in documentaries. Based on these theories, I aim to explain our choices in the composition process, where the musical expression not only supports the visual story but also deepens the viewer's understanding and emotional experience.

---

Key words: documentary film, documentary film music, poetic documentary film, composition process, documentary film "Kirje valmentajalle"

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	5
2	KIRJE VALMENTAJALLE .....	7
2.1	Roolini .....	7
2.2	Äänimaailman tavoitteet .....	8
2.3	Työkalut .....	9
3	DOKUMENTTIELOKUVAT .....	11
3.1	Historia .....	11
3.2	Moodit .....	12
3.3	Poeettinen moodi .....	13
4	MUSIIKKI ELOKUVISSA .....	15
4.1	Historia .....	15
4.2	Musiikin funktio dokumenttielokuvissa .....	17
5	CASE: KIRJE VALMENTAJALLE TYÖPROSESSI.....	20
5.1	Suunnittelu .....	20
5.2	Temp trackin sävellysprosessi .....	20
5.3	Sävellystyö.....	21
6	Pohdinta.....	39
	LÄHTEET .....	41
	LIITTEET .....	42
	Liite 1. "Kirja Valmentajalle" -dokumentti projektin käsikirjoitus.....	43
	Liite 2. Taulukko soittimista, Music cue shet .....	49
	Liite 3. Youtube-linkki "Kirje Valmentajalle.....	49

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on analyysi ”*Kirje valmentajalle*” Maria Hiekkamäen ohjaamasta dokumenttielokuvasta, keskittyen erityisesti sen musiikillisen toteutuksen näkökulmiin. Tavoitteena on valaista, kuinka musiikki vaikuttaa dokumenttielokuvan tunnelmaan ja edistää sen kerronnallista sekä emotionaalista vaikutusta. Opinnäytetyössä käsitellään myös lyhyesti dokumenttielokuvien historiaa ja eri tyylilajeja. Tarkoituksena on pohtia ja esitellä dokumenttielokuvan tekemisen monimuotoisuutta.

Dokumenttielokuva ”*Kirje valmentajalle*” sukeltaa syvälle valmentajan ja nuoren urheilijan väliseen valmennussuhteeseen, joka ottaa traagisen käänteen muuttessaan seksuaaliseksi hyväksikäytöksi. Projekti alkoi tammikuussa 2021 Tampereella, ja sen jälkituotanto saatiin päätökseen joulukuussa Helsingin Kalevalastudiossa. Oma roolini projektissa oli äänisuunnittelija ja säveltäjä. Projektin tavoitteena oli luoda äänimaailma, joka tukisi dokumentin herkkää tunnelmaa ja auttaisi katsojia ymmärtämään päähenkilön kokemuksia syvällisemmin.

Opinnäytetyö on suunnattu erityisesti elokuvantekijöille, äänisuunnittelijoille, säveltäjille, elokuvatutkimuksen opiskelijoille ja dokumenttielokuvien harrastajille. Se tarjoaa tietoa ja oivalluksia dokumenttielokuvan sävellyksen luomisprosessista, mikä auttaa ymmärtämään paremmin elokuvan taiteellisia ja teknisiä näkökohtia. Opinnäytetyö on hyödyllinen myös laajemmalle yleisölle, joka on kiinnostunut elokuvan tekemisen prosessista ja erityisesti musiikin roolista elokuvatuotannossa.

Tutkimusmenetelmänä tekstissä hyödynnetään ensisijaisesti case-tutkimusta, joka keskittyy yksittäiseen dokumenttielokuvaprojektiin. Analyysi perustuu projektin aikana koottuihin tietoihin, kuten tuotantoprosessin dokumentointiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin. Lisäksi tekstissä hyödynnetään kirjallisuustutkimusta dokumenttielokuvien historiasta ja teoriasta luvuissa 3 ja 4, tarjoten teoreettisen viitekehyksen elokuvan tarkastelulle. Tämä yhdistelmä käytännön kokemuksen ja teoreettisen ymmärryksen antaa monipuolisen näkökulman aiheeseen. Pohdin mm. dokumenttielokuvien historiaa ja musiikin roolia niissä.

Käsittelen projektin työprosessia tarkemmin luvussa 5. Esittelen myös käytetyt työkalut ja niiden merkityksen projektin onnistumiselle. Puran työprosessin osiin, jossa käyn läpi omia valintojani, jonka jälkeen lopuksi pohdinnassa vertailen sitä lähdemateriaalini musiikin merkityksestä dokumenttielokuvassa.

## 2 KIRJE VALMENTAJALLE

*”Kirje valmentajalle”* on Maria Hiekkamäen ohjaama lyhytdokumenttielokuva. Elokuva käsittelee valmentajan ja nuoren urheilijan välistä valmennussuhdetta, joka muuttuu seksuaaliseksi hyväksikäytöksi. Tämä traaginen muutos tapahtuu aikana, jolloin urheilija käy läpi murrosikää. Urheilijan kokemukset ja tunteet kanavoidaan kirjeeseen, joka osoitetaan valmentajalle. Dokumenttielokuvan kuvakerronta nojaa vahvasti montaasiin – tekniikkaan, jossa erillisiä kuvia yhdistellään luomaan syvällisempi tai moniulotteisempi tarina. Avaan termin montaasi luvussa 3.1. Koko dokumenttielokuvan tunnelma on poeettinen, minkä tavoitteena on vahvistaa sen vaikuttavuutta ja syvyyttä.

Äänimaailmaltaan dokumenttielokuva on hillitty ja unenomainen, mikä sopii yhteen dokumenttielokuvan herkän ja intiimin aiheen kanssa. Äänimaiseman keskeisimmät elementit ovat kertojan ääni ja musiikki. Nämä kaksi elementtiä eivät vain tue toisiaan, vaan ne myös maalaavat ja vahvistavat dokumenttielokuvan visuaalista tarinaa ja sen emotionaalista vaikutusta.

Projektin tuotanto alkoi tammikuussa 2021 Tampereella, ja sen jälkeen jälkituotanto saatiin päätökseen saman vuoden joulukuussa Helsingissä sijaitsevassa Kalevalastudiossa. Työryhmä oli pieni, joka on tyypillistä dokumenttielokuvaprojektille. Työryhmä koostui vain oleellisimmista tekijöistä: ohjaajasta, kuvaajasta, leikkaajasta, valomiehestä, äänimiehestä ja tuottajasta.

### 2.1 Roolini

Kun dokumenttielokuvaprojekti oli vielä käsikirjoitusvaiheessa, ohjaaja Hiekkamäki pyysi minua mukaan äänisuunnittelijaksi. Innostuin tästä mahdollisuudesta ja ehdotin itseäni myös säveltäjäksi, sillä olin opintojeni alettua haaveillut säveltäväni musiikkia dokumenttielokuvaan. Aiemmin työskentelin pääasiassa raskaamman musiikin parissa, kuten punk- ja metallimusiikin, mutta tässä projektissa halusin haastaa itseni luomaan erilaista musiikkia. Myöhemmin pyysin Ilpo Lehtosta työskentelemään kanssani säveltämisen parissa, hänen elektronisen musiikin erikoisosaamisensa vuoksi. Kuvauksissa toimin myös äänittäjänä ja puomittajana.

## 2.2 Sävellyksen tavoitteet

Projekti oli alusta alkaen haasteellinen äänimaailmansa puolesta. Käsikirjoitusvaiheessa oli selvää, että kuvaus- ja leikkaustyyli olisi osittain montaasimaista, koostuen yleiskuvista ja useista eri urheilulajeista urheilijoihin. Vaikka dokumentin keskiössä oleva tapaus sijoittui tiettyyn urheilulajiin, mukaan haluttiin tuoda muita lajeja, kuten uintia, koripalloa, nyrkkeilyä ja juoksua, jotta korostuisi, että kuka tahansa urheilija voi olla hyväksikäytön uhri.

Äänimaailmasta keskustellessamme ohjaajan kanssa päätimme, että kertoja ja musiikki olisivat keskeisessä roolissa tunnelman luomisessa ja ylläpidossa. Työryhmän palaverissa nousi esiin huoli siitä, voisiko jatkuva musiikki muuttaa dokumentin musiikkivideomaiseksi, mikä heikentäisi sen elokuvallista kerrontaa. Olin kuitenkin jo käsikirjoitusvaiheessa ottanut tämän seikan huomioon. Esitin, että jos musiikki olisi hidastempoista, dronemaista ja minimalistista, voitaisiin välttää musiikkivideoefektit. Drone eli borduna on musiikissa käytetty termi, jossa toistetaan kappaleen ajan jatkuvasti samaa ääntä tai nuottia, luoden surisevan tai murisevan aläänen efektin, joka saa kappaleen kuulostamaan siltä, että se etenee samalla kun se pysyy paikallaan (Aaltonen 2010).

Tavoitteenani oli välittää dokumenttielokuvan kuvien tunnelma katsojalle luoden koheesiota kuvaleikkausten välille ja rakentaa elokuvan atmosfääriä. Lisäksi tärkeää oli, että musiikin avulla kerrottaisiin kertojan kokemaa tunnemaailmaa katsojalle. Pyrin luomaan ääniraidan, joka tukisi elokuvan tarinaa ja auttaisi katsojaa ymmärtämään päähenkilön kokemuksia ja tunteita syvemmin.

Tässä projektissa taustani raskaan musiikin parissa halusin jättää taakseni ja keskittyä luomaan äänimaailmaa, joka olisi samanaikaisesti herkkä, intensiivinen ja merkityksellinen. Tavoitteenani oli luoda musiikkia, joka ei pelkästään täydentäisi kuvakerrontaa, vaan myös auttaisi tuomaan esiin dokumenttielokuvan syvempiä teemoja ja tunteita.



Projektin lopputuloksena syntyi äänimaailma, joka ei ainoastaan palvellut tarinaa, vaan loi uuden tason dokumenttielokuvan kokemukseen. Mielestäni tämä osoittaa, kuinka tärkeässä roolissa musiikki on dokumenttielokuvan tunteiden ja tunnelmien välittämisessä.

## 2.3 Työkalut

Musiikin säveltämisessä hyödynnettiin kahta erilaista digitaalista äänen työstämisen ohjelmistoa, eli DAW:a (Digital Audio Workstation), Reaperia ja FL Studio 20:tä. Kahden eri DAW:n käyttöön oli syynä säveltäjien henkilökohtaiset mieltymykset eri ohjelmien ominaisuuksista sävellystyön ja esimiksauksen aikana. Esimiksaus on prosessi, jossa raakaäänitteitä käsitellään ja tasapainotetaan ennen lopullista miksausta. Tämä voi sisältää taajuuskorjauksen, dynamiikan säätelyn ja erilaisten efektien käytön.

Soittimina toimivat MIDI-koskettimet (Musical Instrument Digital Interface): Akain MPK Mini MK2 ja Alesis VI61. Scoressa (tiettyä elokuvaa varten sävelletty alkuperäismusiikki) kuultavat padit, syntetisaattorit, viulut ja pianot luotiin kahdella syntetisaattori-plugarilla. Plugari eli ”plug-in” on liitännäis- tai lisäohjelma editointiohjelmaan tai ohjelmassa. Plugareita joita käytettiin ovat Spectrasonicsin Omnisphere 2 ja Native Instrumentsin Play Seriesin Ethereal Earth ja Hybrid Keys.

Ääniraitojen esimiksaukseen ja käsittelyyn käytettiin FL Studion vakiona tulevia plugareita. Näihin kuuluivat esimerkiksi taajuuskorjain, monikaistainen kompressor sekä tila- ja viive-efektit. Reaperin yhteydessä käytettiin Slate Digitalin Virtual Mix Rack -plugaria, joka sisältää analogimallinnettuja työkaluja. Se tarjoaa digitaalisia versioita perinteisistä analogisista äänityslaitteista. Yksi esimerkki on FG-N taajuuskorjain, joka on mallinnettu brittiläisestä Neve 1073 kanavalohkosta.

Projekti palkittiin osana elokuvakoulujen ja alan yhteistä PITCH2021-tapahtumaa Kalevalastudion loppumiksauksella. Loppumiksaus on äänituotantoprosessin viimeinen vaihe. Loppumiksauksen aikana tehdään päätöksiä äänenvoimakkuuksista, stereokuvasta, dynamiikasta ja äänien värisävyistä. Tavoitteena on saavuttaa selkeä, tasapainoinen ja yhtenäinen äänimaisema, joka tukee teoksen taiteel-

lista visiota ja varmistaa, että lopputulos toimii hyvin eri toistojärjestelmissä. Kalevalastudiossa tehty loppumiksaus voitiin toteuttaa ammattimaisessa äänistudiossa, mikä tarjosi korkeatasoiset tilat ja laitteet optimaalisen äänikuvan saavuttamiseksi. Tämä on erityisen tärkeää elokuvamusiikissa, jossa äänen on toimitava saumattomasti yhteen kuvan ja tarinan kanssa.

On tärkeää huomata, että käytettyjen työkalujen valinta perustui säveltäjien yksilöllisiin preferensseihin ja niiden yhteensopivuuteen projektiin. Eri DAW:ien ja plugareiden yhdistelmä mahdollisti monipuolisen ja ammattimaisen äänen tuottamisen, joka on elokuvamusiikin säveltämisessä keskeistä. Tällainen teknisten resurssien hyödyntäminen mielestäni korostaa nykyaikaisen elokuvamusiikin tuotannon monimuotoisuutta ja dynaamisuutta.

### 3 DOKUMENTTIELOKUVAT

#### 3.1 Historia

Tässä luvussa käsitelen lyhyesti dokumenttielokuvan historiaa. Yhdysvaltalainen elokuvateoreetikko *Bill Nichols* kirjoittaa *Introduction to Documentary* kirjassaan, että dokumenttielokuvan juuret voidaan jäljittää Louis ja August Lumièren varhaisiin elokuviin, kuten vuoden 1895 ”Työläiset lähtevät Lumièren tehtaasta” ja vuoden 1896 ”Juna saapuu asemalle”. Vaikka näitä elokuvia ei nykypäivän kriteereillä pidettäisi dokumenttaarisina elokuvina, niiden perusajatus oli pysyä uskollisena todellisuudelle ja kuvata asiat niin kuin ne ovat. Tämä lähestymistapa loi perustan dokumenttielokuvan genren kerrontatavalle ja visuaaliselle ilmaisulle. (Nichols 2001, 82-83).

Dokumenttielokuvan ydin ei rajoitu pelkästään siihen, mitä kamera tallentaa. Varhaisia elokuvantekijöitä kiinnosti erityisesti kameran kyky taltioida todellisuutta tarkasti ja mahdollisuus projisoida tallennettua materiaalia valkokankaalle toistuvasti. He näkivät tässä mahdollisuuden luoda kerrontaa, joka ei perustu kaunisteltuun tarinankerrontaan tai hahmojen kehityskaareen. Tämä näkökulma kiteytyy historian ensimmäiseksi tunnustetussa dokumenttielokuvassa, Robert Flahertyn vuonna 1922 ohjaamassa ”Nanook, pakkasen poika” -elokuvassa, joka kertoo inuiittien elämästä. Samana aikakautena Neuvostoliitossa Dziga Vertov julkaisi kokeellisen dokumenttielokuvan ”Mies ja elokuvakamera”, jossa hyödynnettiin Neuvostoliitossa kehitettyä montaasiteoriaa. Montaasi, leikkaustapa, jossa sarja otoksia muodostaa yhtenäisen tapahtumaketjun, oli merkittävä tekniikka dokumenttielokuvien kehityksessä (Nichols 2001, 83-84).

Lumièren veljesten ja muiden varhaisten elokuvantekijöiden työt ovat olennaisia auttaa ymmärtämään, kuinka dokumenttielokuvan muoto ja tarkoitus ovat kehittyneet. Heidän teoksensa auttoivat hahmottamaan dokumenttielokuvan potentiaalín välittää todellisuutta ja vaikuttaa yleisöön. Vertovin ja Flahertyn kaltaiset elokuvantekijät edelleen laajensivat ja syvensivät dokumenttielokuvan ilmaisukeinoja ja lähestymistapoja. Heidän työnsä avasi ovia uusille kerrontatavoille ja tekniikoille, jotka edelleen muovaavat dokumenttielokuvien luonnetta ja merkitystä.

Bill Nichols pohtii (Nichols 2001, 1-5) tekstissä dokumenttielokuvien luonnetta ja roolia kahtena eri tyyppinä: "wish-fulfillment" eli toiveiden täyttymistä kuvaavina dokumentteina ja "social representation" eli sosiaalista todellisuutta esittävinä dokumentteina.

Toiveiden täyttymistä kuvaavat dokumentit ovat lähellä fiktiota, ja niissä käsitellään yleisön toiveita, unelmia ja pelkoja. Ne voivat tarjota paon todellisuudesta tai mahdollisuuden pohtia erilaisia maailmoja. Sosiaalista todellisuutta esittävät dokumentit kuvastavat puolestaan sitä, mitä me pidämme yhteisenä todellisuutena. Ne antavat katsojille tunnistettavia esityksiä todellisuudesta ja tekevät yhteiskunnallisesta todellisuudesta näkyvää. (Nichols 2001, 1-5).

Nichols korostaa dokumenttielokuvien monimuotoisuutta ja niiden merkitystä sekä kulttuurisina tuotteina että yhteiskunnallisen keskustelun välineinä. Ne tarjoavat ikkunan maailmaan, joka voi olla samanaikaisesti sekä vieras että tuttu, ja mahdollistavat katsojille mahdollisuuden tutkia ihmiskokemuksen eri ulottuvuuksia. Dokumenttielokuvat voivat vaikuttaa aktiivisesti yhteiskunnallisiin muutoksiin ja ne voivat edustaa tai haastaa yksilön tai yhteisön näkökulmia. (Nichols 2001, 1-5).

### 3.2 Moodit

Nichols kategorisoi dokumenttielokuvat kuuteen eriin tyyliin eli moodiin. Nämä moodit ovat *poeettinen*, *selittävä*, *osallistuva*, *havainnoiva*, *refleksiivinen* ja *performatiivinen*. Käytän suomentamista varten tukenani Jouko Aaltosen *Seikkailu todellisuuteen* kirjaa (Aaltonen 2011, 25-29). Dokumenttielokuvan ei tarvitse sitoutua vain yhteen moodiin, vaan se voi sekoitella niitä keskenään. Moodi kuitenkin muodostaa elokuvalle ja sen tekijöille löysän rungon, josta dokumenttielokuva tehdään. (Nichols 2001, 99-100)

Yleisin moodi on *selittävä*, jossa tietty näkökulma tai argumentti esitetään katsojalle suoraan kuvateksteillä. Äänenä toimii joko näkyvä kertoja tai jumalan ääni,

jota ei näy kuvissa. *Osallistuvassa* moodissa elokuvantekijät ovat vuorovaikutuksessa kohteen kanssa. Tämän moodin vastakohta on *havainnoiva*, jossa ollaan mahdollisimman vähän vuorovaikutuksessa tai ei lainkaan kohteen kanssa ja ollaan vain tarkkailemassa kärpäsenä katossa. *Refleksiivisessä* moodissa korostetaan elokuvantekijän ja katsojan suhdetta. Siinä kiinnitetään huomiota dokumenttielokuvan tekemiseen. Mikrofonin tai kuvausryhmän vilahtaminen kuvissa muistuttaa katsojaa dokumenttielokuvan luonteesta jonkun tekemänä teoksena. Esimerkiksi *Vertov Dzigan Mies ja elokuvakamera* edustaa tätä moodia. *Performatiivisessa* moodissa elokuvantekijät tuovat esiin subjektiivisen kokemuksen todellisuuden sijaan. Aihe voi olla todellinen, mutta se rekonstruoidaan tunnematkaksi dokumenttielokuvaa varten, käyttämällä esimerkiksi lavastettuja haastatteluja tai lavasteita. *Poeettinen* moodi kokoaa ja järjestää havainnoitu näkökulma runolliseen muotoon, jolloin katsoja tekee itse päätelmiä. (Nichols 2001, 99-137; Aaltonen 2011, 25-29)

Moodit eivät ole toisensa poissulkevia; dokumenttielokuva voi yhdistellä eri moodien elementtejä luodakseen monitahoisen ja syvällisen katselukokemuksen. Moodit eivät myöskään ole tiukasti määriteltäviä kategorioita, vaan pikemminkin tapoja, joilla eri tekijät voivat lähestyä dokumentaarisen kerronnan haastetta. Nicholsin analyysi auttaa ymmärtämään laajemmin dokumenttielokuvien luonnetta ja niiden tapoja lähestyä todellisuutta.

### 3.3 Poeettinen moodi

Poeettinen moodi on moodeista tulkinnanvaraisin ja kokeellinen. Nicholsin kuvauksessa ”poeettisesta moodista” dokumenttielokuviissa korostetaan runollista ja esteettistä otetta todellisuuden esittämiseen. Tässä moodissa ei ole kyse lineaarisesta narratiivista tai objektiivisesta informaation välittämisestä, vaan pikemminkin katsojan aistien ja tunteiden puhuttelusta epäsuorilla ja usein abstrakteilla tavoilla. Se hyödyntää ajan ja paikan tunnetta, rytmejä sekä tilallisia järjestelyjä, jotka luovat assosiatiivisia ja subjektiivisia merkityksiä. (Nichols 2001, 99-100)

Poeettinen moodi voi hylätä perinteisen jatkuvuuden leikkauksen ja pyrkiä luomaan tunnetta erityisestä paikasta ajassa ja tilassa. Sosiaaliset toimijat harvoin esiintyvät täysipainoisina hahmoina, joilla olisi psykologista syvyyttä; sen sijaan

ihmiset ja esineet toimivat raaka-aineena, jonka elokuvantekijät valitsevat ja sommittelevat assosiaatioiksi ja kuvioiksi, jotka heidän mielestään parhaiten edustavat heidän aihettaan. Tämän tyyppinen dokumenttielokuva käyttää kuvallista kieltä, joka voi muistuttaa runoutta tai maalaustaidetta sen sijaan, että se olisi suoraa kerrontaa. (Nichols 2001, 99-100)

Nicholsin tapa kertoa poeettisesta moodista on analyttinen ja hän käyttää esimerkkejä osoittaakseen, miten tämä moodi toimii käytännössä. Nichols viittaa tekstissään yli kymmeneen eri elokuvaan, jotka ovat jättäneet perinteen ja valinneet vapaamman ja assosiatiivisemman tyylin välittääkseen kokemuksen, mielialan tai idean. Tämä lähestymistapa korostaa elokuvantekijän luovaa näkemystä ja taitoa luoda merkitystä ei-verbaalisin keinoin, mikä on tyypillistä avantgarde-elokuville ja poeettisille teoksille. (Nichols 2001, 99-100)

*"Kirje valmentajalle"* huokuu enimmäkseen poeettista moodia, mutta siinä on myös performatiivista moodia. Musiikilla ja kuvilla tuetaan ja reflektoidaan päähenkilön, eli kertojan tunnetiloja. Niillä osoitetaan, että kertoja voi olla kuka tahansa. Moodit ovat työkaluja, joita dokumenttielokuvien tekijät voivat käyttää todellisuuden esittämiseen ja ymmärtämiseen eri tavoin. Ne auttavat yleisöä ymmärtämään, miten elokuvantekijät voivat lähestyä monimutkaisia aiheita ja välittää ne katsojalle. Moodit eivät ole suljettuja kategorioita, vaan ne voivat sekoittua ja täydentää toisiaan monipuolisten ja vaikuttavien dokumenttielokuvien luomiseksi. Tätä hyödynnettiin *"Kirje valmentajalle"* dokumenttielokuvassa.

## 4 MUSIIKKI ELOKUVISSA

### 4.1 Historia

Elokuviissa on aina sen keksimisestä lähtien käytetty musiikkia. Jo ensimmäisessä elokuvien maksullisessa maailmanensi-illassa Pariisissa vuonna 1895, jossa ranskalaiset veljekset Louis ja Auguste Lumièren esittivät elokuvia ja tunnelmaa säestettiin pianolla. Varhaiselokuvien tekijät ymmärsivät musiikin olevan tärkeässä roolissa, sillä se täytti hiljaisuuden, rikasti elokuvan tunnelmaa, sitoi katsojan elokuvan maailmaan ja selkeytti elokuvakerrontaa. Jotkut ovat ehdottaneet, että musiikin alkuperäinen funktio oli peittää filmiprojektorin meteli. (Saarela 2000, 18-19)

Mykkäelokuvien suosion myötä muusikot työllistyivät. Riippuen elokuvan tai teatterin budjetista, voitiin joko yksittäisellä soittimella tai suurella orkesterilla säestää elokuvia. Suurimmissa teattereissa saattoi esiintyä jopa 60 muusikkoa. Musiikkia tuotettiin liukuhihnalla ja luotiin nuottikokoelmia, joita voitiin soveltaa erilaisiin kohtauksiin vastaamaan kyseisen kohtauksen tunnelmaa. Nuottikokoelmien myötä elokuvia voitiin levittää ja esittää niin kuin elokuvantekijät ovat sen visioineet. Haittapuolena mykkäelokuvissa kuultiin samaa musiikkia kierrätettynä, jolloin elokuvakerronta kärsi. (Saarela 2000, 32-33; Juva 1995, 22-23)

Elokuvamusiikit myötäilivät elokuvan kuvakerrontaa, mutta äänielokuvien yleistyessä 1920-luvun lopulla, elokuvantekijät pohdiskelivat voiko äänellä ja musiikilla olla jokin muu funktio kuin olla mekaaninen vastine kuvalle. Saarela (2000, 20-21) kertoo, että neuvostoliittolaiset elokuvantekijät esittivät teorian, että äänen ja musiikin pitää toimia omina elementteinä erillään kuvasta ja olla kontrapunktissa eli musiikin ja kuvan sommittelemista toisiaan vastaan, jolloin saadaan luotua uusia luovia merkityksiä ja voimistettua elokuvallisten keinojen voimaa. Äänielokuvat uhkasivat pitkälle hiottua mykkäelokuvien ilmaisua ja dramaturgiaa. Elokuvatkatsojat halusivat jopa mielellään kuunnella tehosteita ja dialogia enemmän kuin musiikkia. Musiikki ei siis voinut enää soida taukoamatta, vaan piti antaa tilaa dialogille. Elokuvayhtiöt olivat vastahakoisia äänielokuvien suhteen, sillä ne maksoivat paljon ja ääniraidan laatu oli heikko verrattuna suurkaupungin orkesterimusiikkiin. Mutta nyt ensimmäistä kertaa katsojat kuulivat ja kokivat sen, mitä

elokuvaohjaajat olivat visioineet elokuvamusiikin suhteen. (Saarela 2000, 20-21; Juva 1995, 40-41)

Äänielokuvien musiikkina oli 1800-luvun romanttiset konserttimusiikit, sillä se ei ollut liian monimutkaista, jolloin se voisi viedä huomion elokuvakerronnasta, eikä liian yksinkertaista, jolloin elokuvakerronta jäisi vaisuksi. Toisen maailmansodan jälkeen, kun elokuva-aiheet muuttuivat glamourista arkisemmaksi, huomattiin että isot scoret eivät sopineet yhteen elokuvakerronnan kanssa. Bernard Herrman suosi lyhyitä moduleita melodiakaarien sijaan ja huomasi myös epämelodioiden toimivan paremmin, koska katsoja ei tällöin takerru musiikin kiinnekehtiin. Modulaarinen musiikki koostuu eri sävellysten yhdistämisestä ja päällekkäisyyksistä, ja näitä sävellyksiä kutsutaan moduuleiksi. Musiikki soi tällöin taustalla huomaamatta, mutta on silti vahvasti läsnä ja vaikuttamassa elokuvakerrontaan. Herrmanin myötä luovuttiin pikkuhiljaa konserttimusiikin pitkistä venytyksistä ja ruvettiin suosimaan tiiveimpiä musiikkipätkiä. Tämä istui paremmin elokuvaleikkauksen rytmiin. Elokuvasäveltäjät ottivat 1950–1960 luvuilla populaarimusiikista kiinni, jolloin rytmimusiikit kuten jazz- ja bluesmusiikki yleistyivät elokuvissa ja orkesterien kokoonpanot pienenivät roimasti. (Saarela 2000, 32-34)

1970-luvun loppupuolella palattiin takaisin suuriin orkesterimusiikkeihin, sillä uuden sukupolven elokuvasäveltäjä John Williams sävelsi mahtipontisen sinfonia-musiikin George Lucasin ohjaamaan Tähtien sota -elokuvaan. Williams suosi wagneriaanista johtoaihetekniikkaa ja läpisävellystä, joita käytettiin ensimmäisissä suurissa Hollywood elokuvissa. Ohjaajat ja tuottajat innostuivat tästä unohduneesta tyylistä ja sitä sovellettiin muihinkin elokuvatyylilajeihin, vaikka suosion toi takaisin tieteiselokuva. Jerry Goldsmith puolestaan sekoitteli elektronista- ja orkesterimusiikkia keskenään kuten Ridley Scottin ohjaamassa Alien -elokuvassa. Goldsmithin elokuvamusiikit pyörivät yhden melodisen teeman ympärillä toistuen läpi elokuvan joko selkeästi tunnistettavissa tai salakavalasti piilotettuna. Vasta elokuvan kliimaksissa tai lopputeksteissä teema lunastetaan ison orkesterin voimin. Goldsmithin tyyliä käytetään edelleen elokuvissa. (Saarela 2000, 35-37)

1980-luvulla teknologinen kehitys mullisti elokuvamusiikin säveltäjien töitä. Esimerkiksi voi mainita midisoittimet, digitaalitallentimet ja sekvensseriohjelmat.



Nämä helpottivat säveltäjien töitä ja mahdollistivat säveltäjän tekemään kaikki työvaiheet yhdessä työpisteessä, kuten säveltämisen, orkestroinnin ja äänittämisen. Tämä yleistyi elokuvamusiikin tekoa yhden miehen studiossa ja laski elokuvaluotannon kuluja. (Saarela 2000, 24-26)

## 4.2 Musiikin funktio dokumenttielokuvissa

Paul Animbom Ngongin artikkeli "Music and sound in documentary film communication: An exploration of Une Affaire de Nègres and Chef!" käsittelee musiikin ja äänen roolia ja merkitystä dokumenttielokuvien viestinnässä. Elokuvan semiotiikka käsittelee merkkejä ja niiden tulkintaa. Teksti ymmärretään laajasti, sisältäen kirjoitetun kielen lisäksi kaiken viestin välittävän. Artikkelissa käsitellään elokuvan tutkimusta viestinnän, taiteen, sosiaalisen ilmiön ja uuden aistimellisen sivilisaation näkökulmista. Elokuvaa tarkastellaan monialaisesti: taiteena, viestintävälineenä ja kielenä. Merkit, kuten sanat, kuvat ja äänet, saavat merkityksensä ihmisiltä ja niiden arvo määräytyy järjestelmän sisäisten suhteiden perusteella. Teoreetikot kuten Peirce ja Saussure ovat kehittäneet merkkien luonnetta koskevia teorioita, joissa Peirce ajattelee merkkien kautta ja luokittelee ne symboleiksi, ikoneiksi ja indekseiksi, kun taas Saussure keskittyy merkitsijän ja merkityn suhteeseen ja niiden väliseen mielivaltaisuuteen. Dokumenttielokuvissa musiikin käyttö voi olla monipuolista, kattaen sekä diegeettisen (elokuvan maailmaan liittyvän) että ei-diegeettisen (elokuvan maailman ulkopuolisen) musiikin. (Ngong, P. 2020).

Puolestaan John Cornerin artikkelissa "Sounds real: music and documentary" tarkastellaan musiikin monipuolisia toimintoja dokumenttielokuvissa, kuten teemojen, historiallisen ajan, maantieteellisen sijainnin ja tunnelman tukemista. Musiikki tarjoaa myös muodollista tukea dokumentin rakenteelle, tahdille ja kerronnan voimakkuuksien vaihteluille. Musiikki voi olla tärkeässä roolissa niin näyteltyjen kohtausten alla kuin dramaattisissa asetuksissakin, mutta sen käyttö herättää keskustelua fiktion katselukokemuksen ja dokumentaarisen katselukokemuksen eroista. Kun musiikki säestää näyteltyjä tai dramatisoituja kohtauksia, suhde musiikkiin muuttuu usein itsetietoisemmaksi ja vähemmän intiimiksi kuin fiktion katselussa. On tärkeää, ettei musiikki lisää väärää tunnetta. Musiikin valinnan

tulisi avata ymmärrystä hahmon tai aiheen sisäiseen elämään ja osoittaa, millä tunnetasolla yleisön tulisi lähestyä näytettyä sisältöä. (Corner, J. 2002).

Musiikin yksi perustehtävä on vähentää riskiä, että huomion kehys liukuu liialliseen itsetietoisuuteen ja keskittymisen menettämiseen. Kevyemmissä aiheissa ja käsittelyissä musiikin käyttö on yleisempää, mikä on nähtävissä jo 1950-luvulta alkaen, kun dokumentit pyrkivät kehystämään aiheitaan humoristisesti, sentimentaalisesti tai kevyen ironisesti. Vakavampien aiheiden ja lähestymistapojen kohdalla, jotka käsittelevät ongelmia, kiistoja ja argumentteja, musiikin ”tunnelmavinkkien” käyttöön kiinnitetään enemmän strategista huomiota. Myös epävarmuus sopivan musiikin valinnasta kasvaa. Musiikin valinnassa korostuvat luovuus ja elokuvan ainutlaatuisen ”todellisuusvaatimuksen” huomiointi. (Corner, J. 2002).

Ngong tutkii, miten musiikki ja ääni toimivat semioottisina merkkeinä, jotka auttavat viestien välittämisessä dokumenttielokuvissa. Tekstissä korostetaan, ettei musiikki ja ääni ole vain taustaelementtejä, vaan ne ovat olennaisia osia elokuvan narratiiveissa ja viestinnässä. Elokuvissa ”Une Affaire de Nègres” ja ”Chef!” musiikin ja äänen kerrotaan luovan syvyyttä ja auttavan katsojaa ymmärtämään elokuvan viestiä paremmin. Musiikki ja ääni voivat ohjata katsojan tunteita, tehostaa kerrontaa ja lisätä merkityksiä. Ne voivat toimia siirtymänä eri kohtausten välillä ja kertoa tarinaa visuaalisten elementtien tavoin. (Ngong, P. 2020).

Kerstin Stutterheimin artikkelissa ”Music as an Element of Narration in Poetic Documentaries” käsitellään musiikin merkitystä ja käyttöä poeettisissa dokumenttielokuvissa. Stutterheim korostaa, kuinka äänet ja musiikki eivät ainoastaan kuulu vaan myös resonoivat ihomme kautta, jättäen meihin moninaisia vaikutelmia ja voivat toimia muistojen laukaisijoina. Kuulon ja kuuntelemisen intensiivisyyttä korostetaan, sillä toisin kuin näkö, kuuloaisti on jatkuvasti auki ja vaikuttaa meihin syvästi, jopa unen rajamailla. (Stutterheim, K. 2018).

Stutterheim käsittelee, kuinka Patricio Guzmánin dokumenttielokuvassa ”The Pearl Button” musiikin konsepti kehitettiin yhteistyössä tiimin kanssa yhdistämään esityksiä ja biograafisia sekvenssejä. Guzmánin työskentelytapa, jossa do-

kumenttielokuvan tekemistä verrataan jazzin soittoon, ilmentää avoimuutta ja keellisuutta, jotka ovat keskeisiä poeettisen dokumentin luonteelle. (Stutterheim, K. 2018).

Stutterheimin artikkeli painottaa poeettisten dokumenttien merkitystä, joissa todellisuuden viittaus yhdistyy taiteelliseen otteeseen, joka vetoaa aisteihimme. Tällaisissa dokumenteissa musiikin ja äänisuunnittelun käyttö narratiivisena elementtinä on olennaista. Stutterheimin mukaan poeettiset dokumentit eroavat televisiodokumenteista taiteellisen lähestymistapansa kautta, joka ei keskity ainoastaan konkreettisiin tapahtumiin vaan on myös metaforinen ja universaali, mikä selittää niiden pitkäikäisen viehätyksen. (Stutterheim, K. 2018).

Stutterheim painottaa, että poeettisen dokumentin tyyliä tulee arvostaa audiovisuaalisena, narratiivis-esittävänä taiteenmuotona, joka kunnioittaa todellisuuden monimutkaisuutta ja katsojan aistillista kokemusta. Tämä näkemys korostaa poeettisten dokumenttien ainutlaatuista kykyä välittää syvällisiä merkityksiä ja tunteita. (Stutterheim, K. 2018).

Näin ollen musiikki ei ainoastaan tue dokumenttielokuvan tarinallista ja emotionaalista sisältöä, vaan myös korostaa sen taiteellista ilmaisua ja auttaa luomaan moniulotteisen katsojakokemuksen. Tämän seurauksena dokumenttielokuvien tekijöiden tulisi harkita musiikin käyttöä huolellisesti, ottaen huomioon sen vaikutus yleisön kokemukseen ja dokumentin autenttisuuteen. (Corner, J. 2002).

Kaikki artikkelit painottavat musiikin merkitystä dokumenttielokuvien viestinnässä ja ilmaisussa, korostaen sen roolia tarinankerronnassa, emotionaalisen vaikutuksen luomisessa ja katsojakokemuksen monipuolistamisessa. Elokuvassa käytetyt muut kuin visuaaliset elementit, kuten musiikki, vahvistavat merkityksen luomisen prosessia. Dokumenttielokuvien tekijöille annetaan suositus harkita musiikin käyttöä tarkkaan, ottaen huomioon sen vaikutus elokuvan autenttisuuteen ja yleisön kokemukseen.

## 5 CASE: KIRJE VALMENTAJALLE TYÖPROSESSI

### 5.1 Suunnittelu

Esituotannon vaiheessa pidettiin työryhmän kanssa palavereja ja keskusteltiin siitä, millainen dokumenttielokuvan tunnelma tulee olemaan ja mikä on musiikin rooli siinä. Tämä vaihe on tärkeä käydä esituotannossa läpi, koska musiikki lisää syvyyttä tarinalle ja herättää näin katsojien tunteita. Näin saadaan työryhmälle selkeyttä siitä, mitä dokumenttielokuvalla haetaan ja saadaan vakaan perustan koko projektille. ”*Kirje valmentajalle*” aihe on vakava ja musiikilla tuodaan sitä esiin. Hyödynsin tätä esituotannon puolta merkitsemällä käsikirjoitukseen tarinankerronnan kannalta tärkeitä asioita. (Liite 1.) Esimerkiksi voi mainita seuraavat asiat: missä kohtaa musiikin tunnelma muuttuu, soiko alussa vain yksi soitin ja muut soittimet tulevat sitten myöhemmin mukaan, onko kohtauksia, jossa musiikkia ei tarvita dramaturgian kannalta. Tämä helpottaa myös ohjaajaa hahmotamaan säveltäjän ideoita.

Tässä työvaiheessa pohdin toisen säveltäjän Ilpo Lehtosen kanssa musiikin saundia ja tyyliä. Saundi viittaa musiikissa ääneen tai soinnin laatuun, värin tai ominaisuuteen. Se tarkoittaa yksittäisen soittimen ääntä, artistin tunnistettava sointityyliä tai koko musiikkikappaleen äänellistä tunnelmaa. Tavoitteena oli luoda äänimaisema, joka sulautuu puheen kanssa ja vangitsee suru ja yksinäisyyden monimutkaisuutta. Päädyttiin ambienttiseen ja dronemaiseen tyyliin käyttämällä MIDI koskettimia ohjelmistosyntetisaattorien kanssa. Valintaa perusteltiin sillä, että tyyli ei vie katsojan huomiota tarinan kerronnasta liikaa.

### 5.2 Temp trackin sävellysprosessi

Päästiin jo alkuvaiheessa kokeilemaan, toimiiko meidän ideoima musiikki käytännössä, kun työryhmä aloitti dokumenttielokuvan demokuvaukset ja leikkaaja sai lähetettyä meille leikatun version. Sävellystyötä tehtiin Lehtosen luona, ja sävellysprosessi meni fiilistelyn ja jammailun mukaan. Vaikein osuus oli löytää sopivaa saundia istumaan dokumenttielokuvan maailmaan. Omnisphere 2 ohjelmistosyntetisaattorista löytyi kuitenkin hyviä saundeja, ja niitä vielä prosessoitiin lisäämällä esimerkiksi säröä ja kaikua. Säröisyys tuo saundiin mielenkiintoa ja kaiku lisää

syvyyttä ja sillä saadaan myös vahvistettua tunnetta, kuten tässä tapauksessa dramaturgian kannalta, yksinäisyyden tunnetta. Omnispherestä valitsimme muutamaman soittimen vastaamaan tietyistä korkeataajuuksisista äänistä, esimerkiksi alussa kuultavan pad -soitin. Muutamaman toiston jälkeen tulee matalataajuuksinen syntetisaattoribasso, alkuhäivytyksellä ja loppuhäivytyksellä. Musiikki oli noin yhden minuutin pituinen, ja tarvittaessa leikkaaja saattoi toistaa sitä leikkausvaiheessa. Näin syntyi temp track eli väliaikainen musiikkiraita dokumenttielokuvalle. Temp trackissa piilee kuitenkin riski, jos elokuvan teko on vielä kesken. Työryhmä voi tottua liikaa kyseiseen musiikkikappaleeseen, esimerkiksi elokuvan leikkausvaiheessa ohjaaja voi kiintyä temp trackiin, koska se soi jatkuvasti ja siihen on totuttu. Tällöin kun elokuva on saanut kuvalukon, on vaikeaa kehittää tai ehdottaa mitään uusia musikaalisia ideoita. Kuvalukko on elokuvanteon vaihe, jossa elokuvan kuvallinen sisältö on valmis ja lukittu.

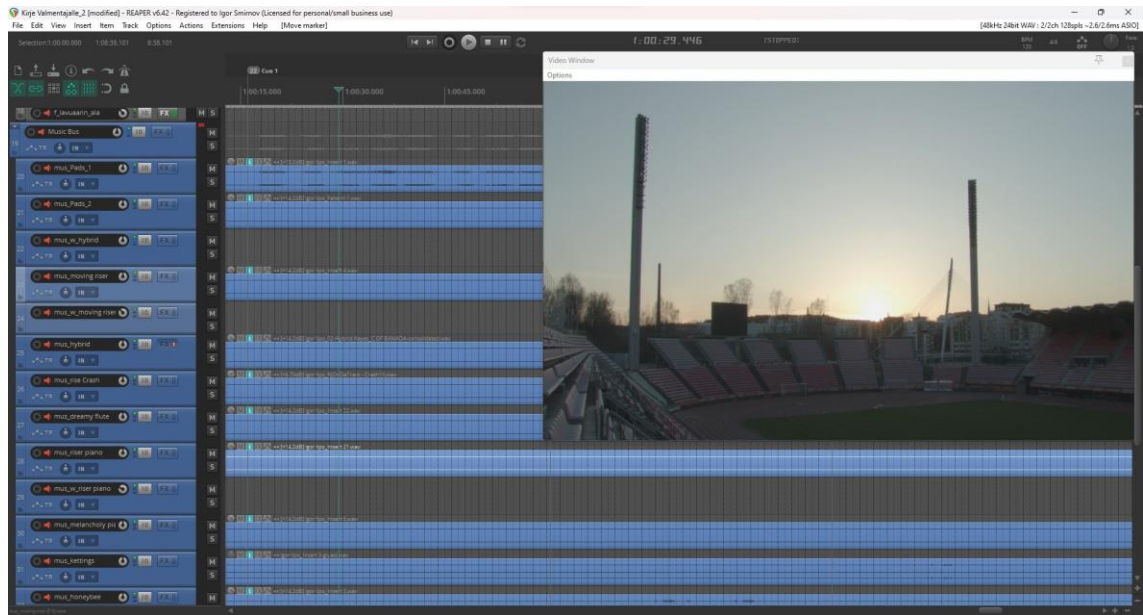
### 5.3 Sävellystyö

*”Kirje valmentajalle”* -dokumentti on kestoaltaan 9 minuuttia ja 51 sekuntia. Tässä luvussa avaan dokumentin musiikkisävellyksen osiin, jossa kerron niihin käytetyistä instrumenteista ja niiden valinnoista. Termiä ”music cue” tai pelkkä ”cue” käytetään kuvaamaan elokuvan tiettyä musiikillista kohtaa, joka alkaa erityisestä merkistä tai hetkestä ja päättyy määriteltyyn kohtaan. Helpottaakseni työskentelyäni, laadin cue -taulukon, josta näkee mitkä instrumentit toistuvat missäkin cuessa (Liite 2). Tämä musiikillinen jakso voi olla lyhyt tai useiden minuuttien mittainen, ja säveltäjät saattavat nimetä sen tietyn tapahtuman tai repliikin mukaan. (Saarela, T. 2000.) Käytän tästä eteenpäin sanaa cue, kuvaamaan tiettyä musiikkipaikkaa dokumentissa.

Dokumenttielokuvan alku kestää 16 sekuntia (00:00 – 00:16). Kuvassa tuodaan vähitellen esiin teksti, joka selittää dokumenttielokuvan perustan:

*”Dokumentti perustuu nuoren urheilijan valmentajalleen kirjoittamaan kirjeeseen. Dokumentissa esiintyvät urheilijat, valmentajat ja kertoja ovat näyttelijöitä.”*

Teksti häviää takaisin mustaan. Tässä kohtaa musiikin puuttuminen korostaa tekstin merkitystä, tuoden esille hiljaisuuden vakuuttavuuden.



KUVA 1. Ensimmäinen cue (Smirnov 2024)

Ensimmäinen cue alkaa kohdassa 00:16 ja päättyy 01:03 (kuva 1). Kuvilla alustetaan dokumentin alkua. Urheilutreenit eivät ole vielä alkaneet ja urheilupaikat ovat tyhjiällä. Voisi sanoa, että aika on pysähtynyt. Halusimme aloittaa musiikin tämä asia mielessä ja käytettiin temp trackia hyödyksi, kun se tunnelmaltaan sopi mainiosti.

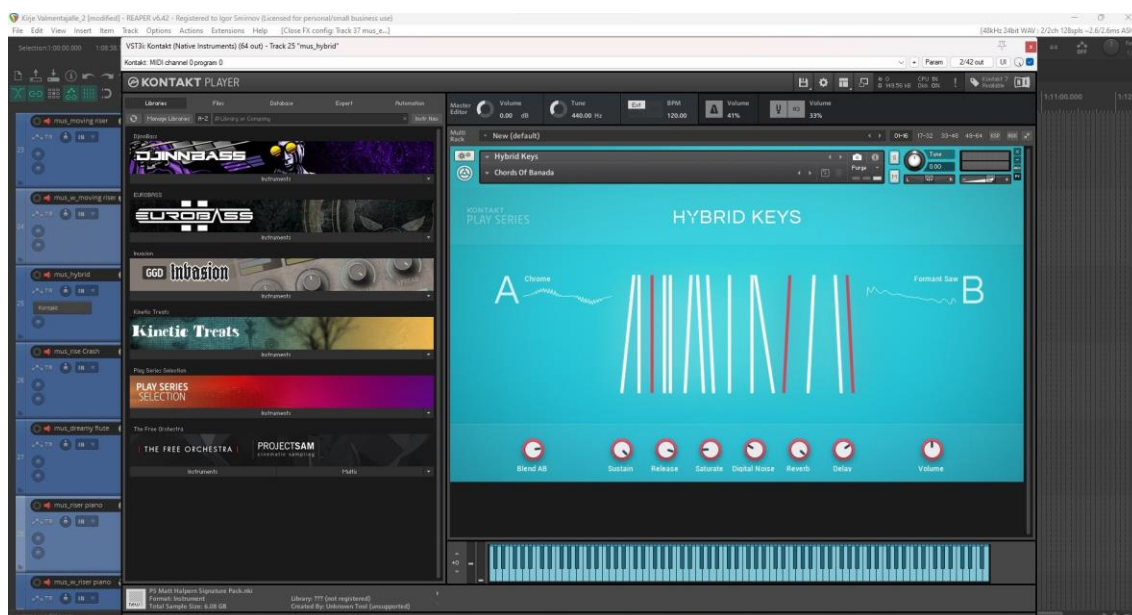
Scoren ensimmäinen soitin tulee kuuluviin samalla kun kuva näyttää stadion aamuauringon valaistuksessa. Soitin on Omnispheren "Wistful Oscillation" (Kuva 2), kevyeen säröinen pad -soitin, jota on prosessoitu kaiku- ja tilaefekteillä.



KUVA 2. Omnisphere “Wistful Oscillation” -asetuksilla (Lehtonen 2024)

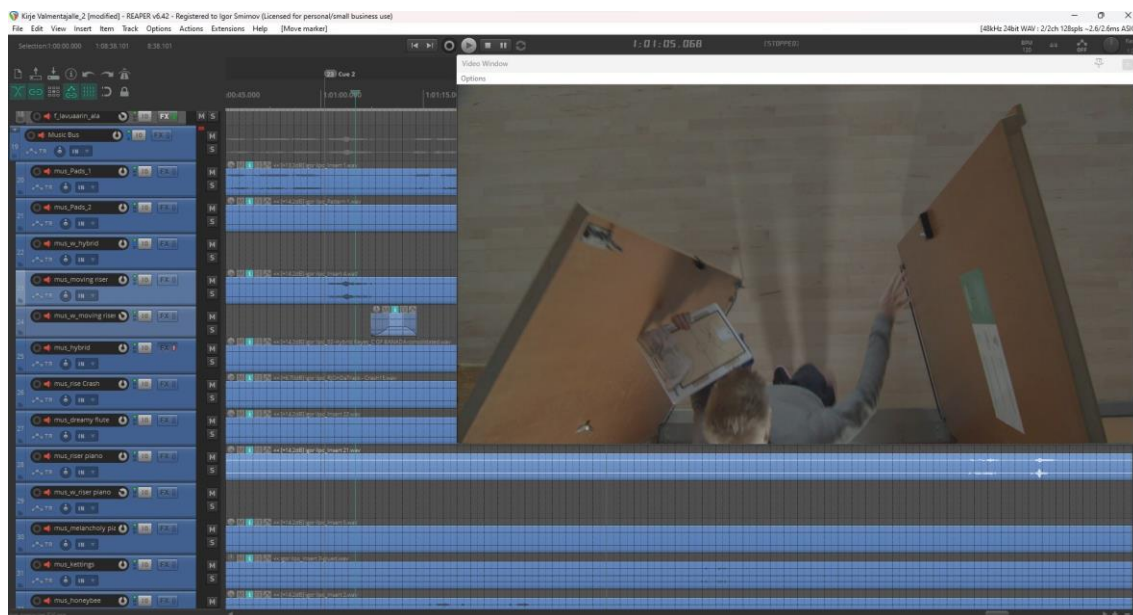
”Wistful Oscillation” toistaa yksinkertaista melodiaa laahaavalla tyyliä. Mielestämme tällainen kokonaisuus ilmaisee hyvin poissaolevaa ja yksinäisyyden tunnetta.

00:42 kohdalla esitellään toista soitinta. Soitin on Native Instrumentin Hybrid Keys ”Chords of Banada” -asetuksilla (kuva 3). Käytän jatkossa termiä ”Hybrid Keys” kun viittaen tähän soittimeen.



KUVA 3. Native Instruments Hybrid Keys “Chords of Banada” -asetuksilla (Smirnov 2024)

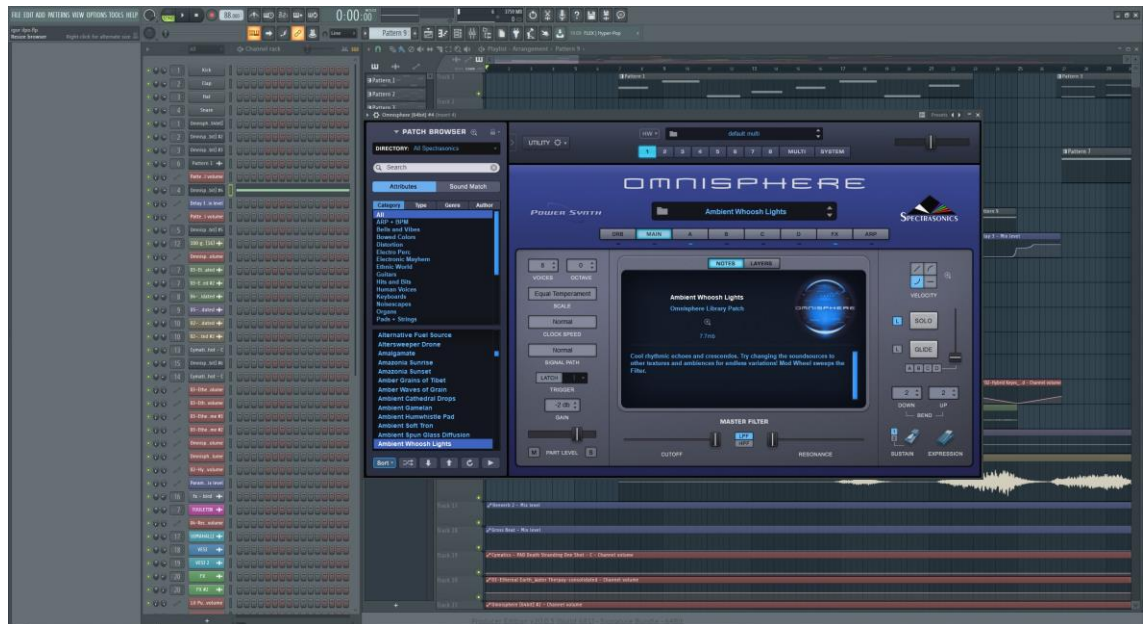
”Hybrid Keys” on prosessoitu kaiku- ja tilaeffekteillä, mutta säröä on tuotu ”Hybrid Keys” omilla asetuksilla. ”Hybrid Keys” hallitsee enemmän korkeataajuuksia yksinkertaisilla nuoteilla ja niiden tuottama äänellinen melodia kuulosti meille teko-  
hetkellä vaikeroinnilta. Tämä mielestämme lisäsi mielenkiintoa ja elävöitti elokuvan tunnemaailmaa.



KUVA 4. Toinen CUE (Smirnov 2024)

Toisen cuen kesto on 01:03 – 01:44 (kuva 4). Cue saa alkunsa, kun valmentaja astuu sisään harjoitussaliin ja kamera vaihtuu urheilijaan, joka seisoo stadionin sisääkäynnillä valmistautuen harjoituksiin. Myöhemmin näemme pituushyppääjän mittamassa tulostaan ja lopuksi uimahallin harjoitukset.

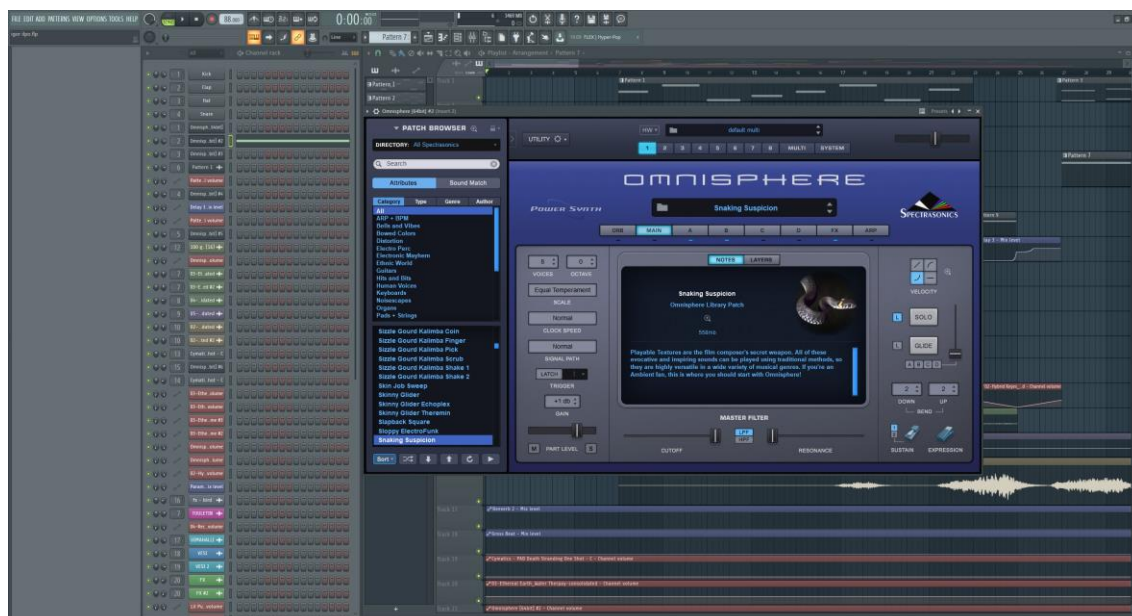




KUVA 5. Omnisphere "Ambient Whoosh Lights" -asetuksilla (Lehtonen 2024)

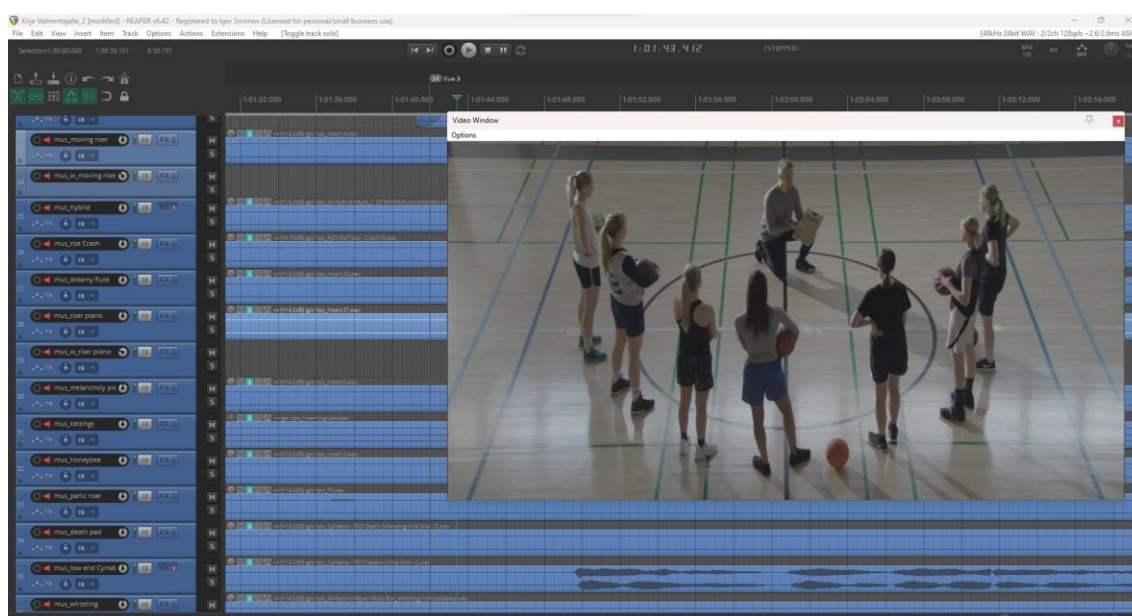
Löysimme Omnispheren asetuksista soittimen, joka kuulosti liikkeeltä ja se sopi mainiosti kuvassa näkyvään harjoitussalin ovien avautumiseen. Asetuksen nimi on "Ambient whoosh lights" (kuva 5) ja tätä ääntä voisi kuvailla sanalla "whoosh". Ääntä prosessoitiin kaikuefektilä, jotta kuvassa näkyvä tila korostuisi tyhjiyydellä ja samalla ääni luo jatkuvuuden tunnetta, kun kuva leikkaantuu urheilijaan stadionilla.

"Hybrid Keys" alkaa tässä toisessa cuessa omimaan isomman roolin. "Hybrid Keys" soittaa yksinkertaista melodiaa parilla nuotilla ja tuo siten esiin kertojan melankolisuuutta. "Wistful Oscillation" tukee "Hybrid Keys":iä soittamalla samaa melodiaa kuin ensimmäisessä cuessa, mutta tällä kertaa sävelkorkeus on matalammalla. Koimme, että matalampi sävelkorkeus tuo vaihtelevuutta.



KUVA 6. Omnisphere "Snaking Suspicious" -asetuksilla (Lehtonen 2024)

Kuulemme myös ensimmäistä kertaa Omnispheren, "Snaking Suspicious" soittimen (kuva 6)."Snaking Suspicious":ssa yhdistyy kaksi ääntä: korkeataajuinen ja riipivä lasinen ääni, ja matalataajuinen liikkuva ääni, joka kuulostaa liikkeessä olevalta käärmeeltä. Näiden äänien yhdistelmä tuo ahdistuneisuuden ja epävarmuuden tunnetta. Uimareiden uintiharjoituksessa kuullaan Omnispheren "Panic Riser". Soittimen saundia voisi kuvailla metalliseksi iskuksi, jonka ääni häviää veden syvyyksiin. Käytimme tässä soittimessa hidaste efektiä.



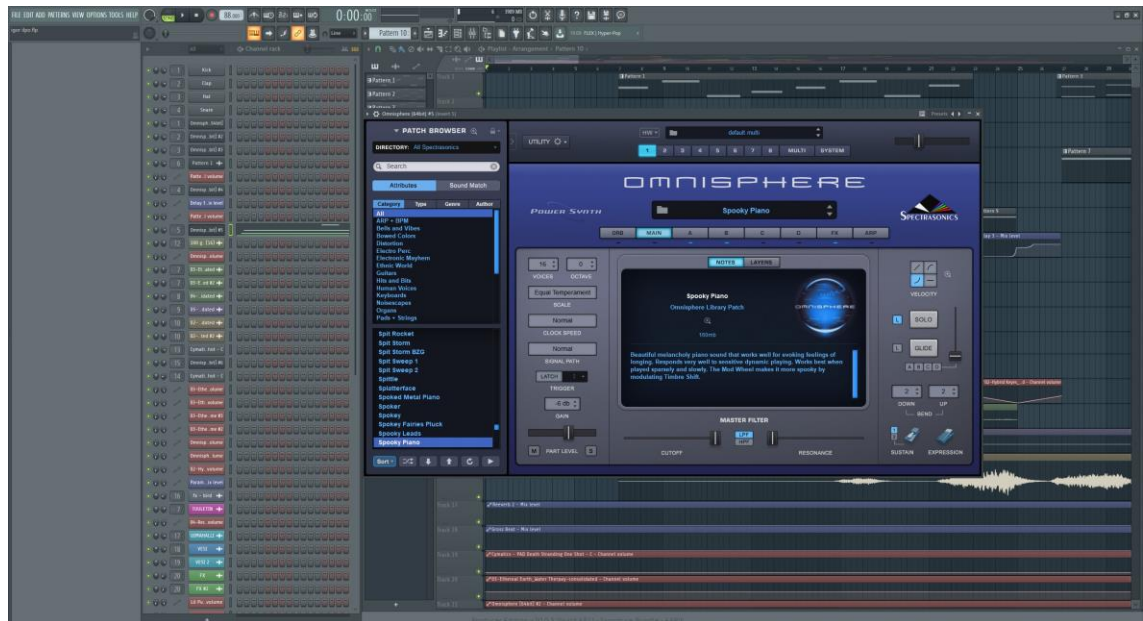
KUVA 7. Kolmas CUE (Smirnov 2024)

Kolmannen cuen kesto on 01:44 - 02:41 (kuva 7). Kuvissa nähdään ensimmäistä kertaa valmentaja valmennettavien kanssa. Kuvissa näkyy valmentaja koripallojoukkueen kanssa kentällä valmentamassa. Kuva leikkaantuu nyrkkeilykehään, jossa on myös harjoitukset käynnissä. Näiden kohtausten välillä siirrytään edestakaisin, kunnes näytetään harjoituksia uimahallissa, jolloin alkaa seuraava cue.

Tässä osuudessa kuulemme "Cymatics – Apex One Shots Vol 2" -samplekirjaston "Low End Cymatic" perustuvan matalan bassojytkeen, joka tuo esiin harjoitusten intensiivisyyden. Sample tarkoittaa ääninäytettä tai otetta, joka on tallennettu tai otettu alkuperäisestä äänilähteestä, kuten soittimesta, puheesta tai äänimaisemasta. "Wistful Oscillation" -pad palaa alkuperäiselle sävelkorkeudelle, kuvastaen kertojan toistuvia pakkoajatuksia ja tunteiden uudelleenkokemista.

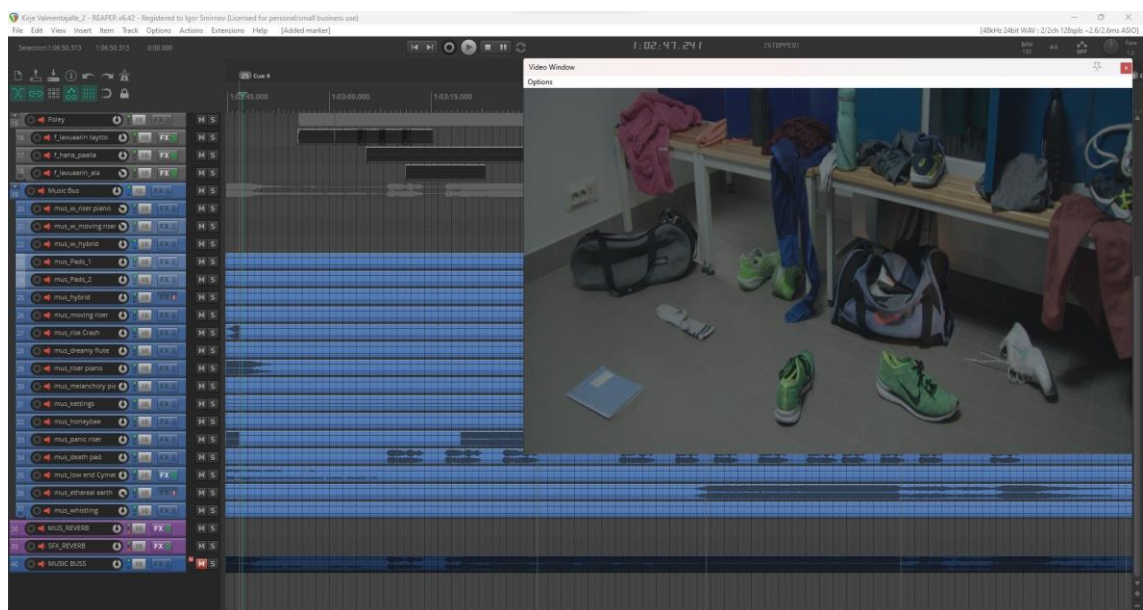
Lisäksi "Ambient Whoosh Lights" -soitin tuo lisää tekstuuria cueen, erityisesti nyrkkeilyharjoituksen aikana, tukien "Low End Cymatic" -bassojytkeen tuomaa intensiivisyyttä. "Hybrid Keys" jatkaa yksinkertaisella melodialla, mikä korostaa kertojan kerrontaa valmentajan tuomasta turvallisuuden tunteesta. Hän kertoo miten valmentaja huomioi häntä silloin, kun teki niin kuin käsketään. Kertoja luottaa siihen, että valmentaja tietää mikä on hänelle parhaaksi.

Cuen lopussa kuulemme kolme riser-ääntä, jotka vihjaavat tulevasta muutoksesta kuvissa ja tarinassa. Riser on dynaaminen äänitehoste, joka kasvaa voimakkuudeltaan, korkeudeltaan tai molemmilla tavoilla. Näistä ensimmäinen on takaperin toistettu symbaali, jota on hieman säröllä saturoitu. Toinen riser on "Panic Riser", mutta tällä kertaa se on takaperin toistettu, luoden jännittävää tunnelmaa. Kolmas riser on niin ikään takaperin toistettu Omnispheren "Spooky Piano" -soitin (kuva 8), joka kuuluu nyt ensimmäistä kertaa.



KUVA 8. Omnisphere "Spooky Piano" -asetuksilla (Lehtonen 2024)

”Spooky Piano” tuo mukaan kummitusmaisen pianon äänen, lisäten cueen synkkyyttä ja mystisyyttä. Näiden äänien yhdistelmä luo kolmannessa cuessa syvyyttä ja monimuotoisuutta. Lisäksi näiden risereiden funktio on vihjailla tulevasta muutoksesta. Muutos on kuvaleikkaus seuraavaan kohtaukseen ja cueen.

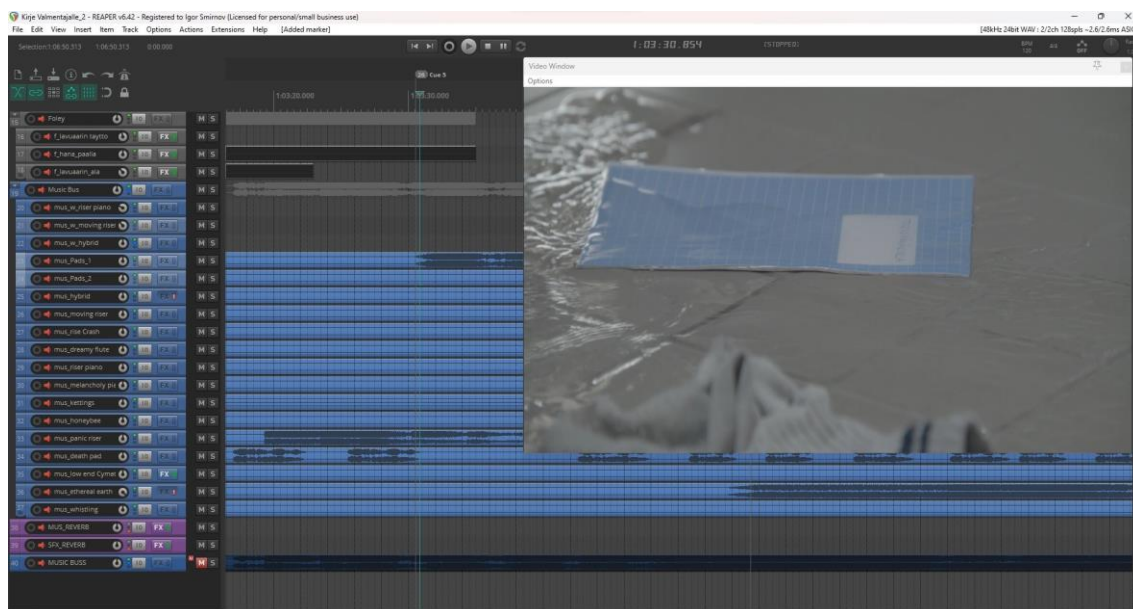


KUVA 9. Neljäs CUE (Smirnov 2024)



Neljännän cuen kesto on 02:46 – 03:30 (kuva 9). Kuvissa näytetään sekainen pukuhuone. Pukuhuoneessa urheilija täyttää juomapulloaan ja jättää hanan valumaan. Käsienpesuallas täyttyy vedestä ja tulvii yli sekä leviää lattialle, jossa on vaatteita ja ruutuvihko. Lähikuvia tulvimisesta ja lattiaviemäristä.

Cuen alussa päätimme pitää taukoa musiikista. Tämän cuen tarinan kannalta musiikkia tärkeämpiä ovat kaikki muut äänet. Katsoja saa levähdystauon musiikista ja samalla välttyään musiikkivideomaisesta tunnelmasta. Musiikki kuitenkin hiipii takaisin toistamalla yhtä nuottia. Nuotin tuottaa ”Death Pad” niminen sample. Sample on Cymatics – Apex One Shots Vol 2 samplekirjastosta. ”Death Pad” kuulostaa säröiseltä torvelta. Tämä ääni korostaa kertojan ahdistuneisuuden tunnetta siitä, kun kertoja avautui valmentajalleen omista ongelmistaan. Lisäksi ”Death Pad” tukee kuvissa näkyvää veden liikettä ja ääntä. Äänet menevät liioittelun puolelle tehosteena ja ”Death Pad” alustaa tätä tehostetta. Päätimme käyttää tässä ”Panic Riser” koska sitä käytettiin uintikohtauksessa, ja tässä cuessa on vesielementtejä. Sen tuoma kylmä saundi sopi hyvin pukuhuoneen ja suihkuhuoneen kolkkaan tunnelmaan.



KUVA 10. Viides CUE (Smirnov 2024)

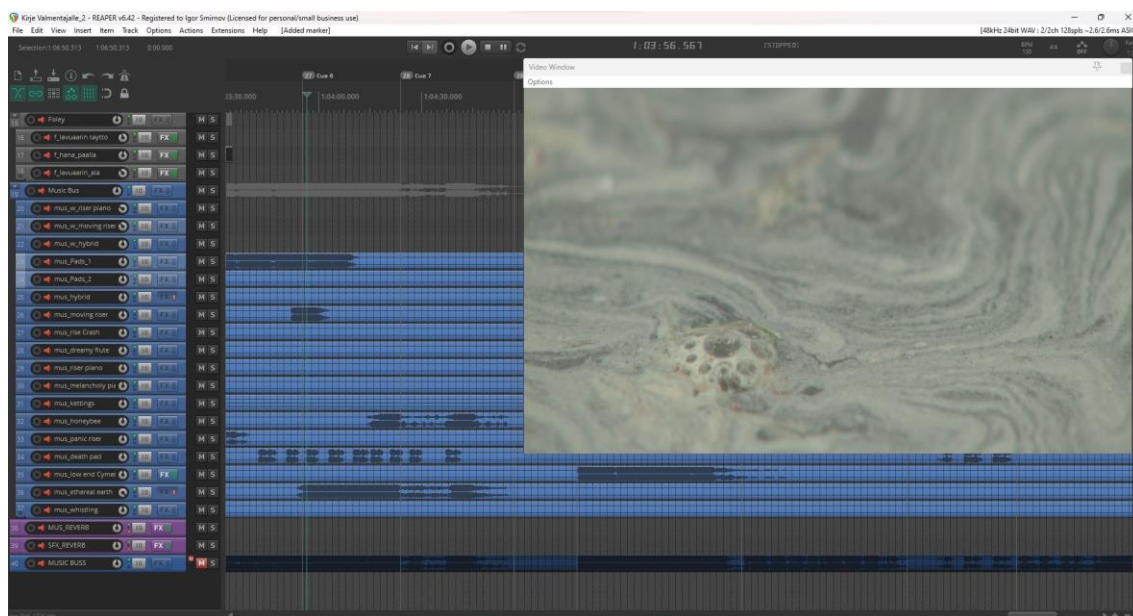
Viidennen cuen kesto on 03:30 – 03:56 (kuva 10). Cuessä on samoja lähikuvia suihkuhuoneen lattiaviemäristä ja virtaavasta vedestä.

Musiikillisesti jatketaan edellisen cuen teemoja, hyödyntäen ”Wistful Oscillation” -soitinta, joka tuo esiin samaa melodiaa ja matalaa sävelkorkeutta kuin aikaisemmissa osuuksissa. Tämän soinnin ajateltiin sopivan hyvin yhteen kuvissa näkyvän veden liikkeen ja äänen kanssa.

Lisäksi ”Death Pad” jatkaa edellisen cuen linjaa tuomalla kuitenkin uusia nuotteja ja vaihtelevuutta. ”Snaking Suspicious” ilmestyy cuen loppupuolella alkuhäivytettynä, ja lopuksi ”Ambient Whoosh Light” ilmoittaa tarinan käänteestä kertojassa, kun mainitaan siirtymä harmaalle alueelle:

*”Ongelmat alkoivat, kun luottamuksen väärinkäyttö alkoi. Kun keuhut urheilullisista taidoista vaihtuivat kehuiksi koskien ulkonäköä, siirryttiin harmaalle alueelle.”*

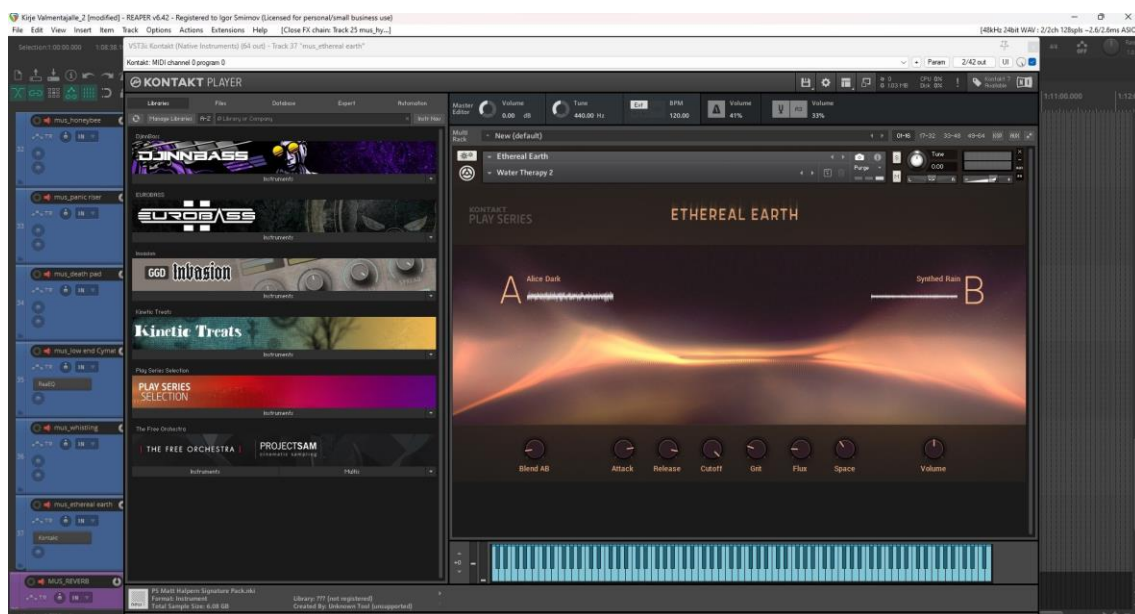
Tämä äänimaailman yhdistelmä korostaa cuen tunnelmia ja syventää ymmärrystä kertojan kertomasta tarinasta, pyrkien lisäämään merkitystä ja syvyyttä kuviin.



KUVA 11. Kuudes CUE (Smirnov 2024)

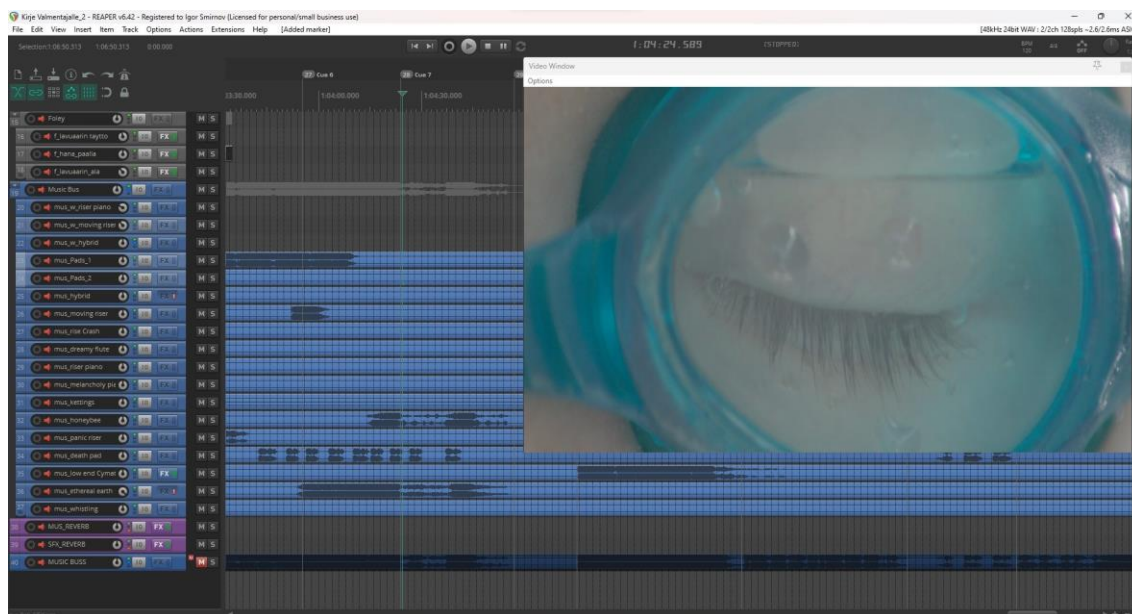
Kuudennen cuen kesto on 04:00 – 04:24 (kuva 11). Kuvissa näytetään veden heijastumia katossa ja lähikuva silmästä, jota peittää uimalasien linssi. Urheilija näyttää rauhalliselta ja keskittyneeltä.

Tässä osuudessa käytetään uutta soitinta, Native Instrumentsin ”Ethereal Earth” -soitinta ”Water Therapy 2” -asetuksilla, joka tuottaa ambienssimaista ja eteeristä ääntä (kuva 12). Käytän jatkossa termiä ”Ethereal Earth” kun viittaen tähän soittimeen.



KUVA 12. Native Instruments Ethereal Earth ”Water Therapy 2” -asetuksilla (Smirnov 2024)

Tämä saundi soveltuu erityisen hyvin kyseiseen kohtaukseen, sillä se tuo esille pysähtyneisyyden ja unenomaisuuden tunteen, mikä vastaa kertojan käännekohdassa kertomuksessa; hyväksikäytön alkamisesta ja sen kokemisesta. ”Ethereal Earth” luo hämmentävän ja toiveikkaan soinnin, joka vahvistaa kohtauksen tunnelmaa. ”Wistful Oscillation” häipyä vähitellen taustalle, antaen tilaa ”Ethereal Earthille”. ”Death Pad” jatkaa samaa linjaa aiempien cueiden kanssa, tuoden samalla mukaan ”Snaking Suspicious”, joka lisää pysähtyneisyyden ja pakkomielteisen ajattelun tunnetta. Tämä kokonaisuus korostaa kertojan introspektiivista ja mietiskelevää luonnetta kyseisessä hetkessä.



KUVA 13. Seitsemäs CUE (Smirnov 2024)

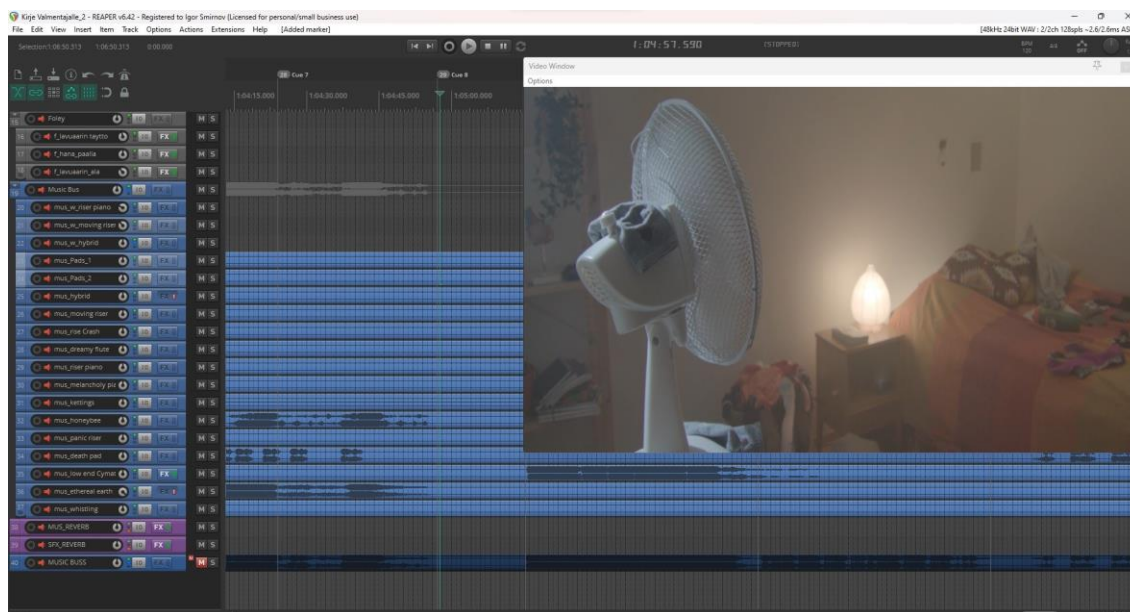
Seitsemännen cuen kesto on 04:26 – 04:50 (kuva 13). Cue alkaa samalla kuvalla, mihin edellinen cue loppui eli kuvassa näkyy lähikuva silmästä, jota peittää uimallasien linssi. Kuvissa siirrytään nyrkkeilijään, joka harjoittelee liikkeitään peiliheijastusten moninkertaistamana.

Tässä kohdassa ”Ethereal Earth” -instrumentti jatkaa edellisen cuen tunnelmalista linjaa, mutta sointujen muuttuessa arvaamattomiksi ja uhkaaviksi, ne heijastavat kertojan ilmaisemaa tunteiden ristiriitaa:

*”Koska tunsin hyvää oloa, yhdistin sen ajatukseen, että autoit minua.”*

Tämä sointujen muutos ei kuitenkaan kestä kauaa, vaan palautuu pian takaisin hämmennyksen tunteeseen, mikä heijastaa kertojan kokemusta hyväksikäytön väärinymmärryksestä. ”Death Pad” ja ”Snaking Suspicious” jatkavat samaa linjaa kuin aiemmissakin cueissa, mutta jälkimmäinen jää soimaan seuraavaan cuen asti, hiljentyen lopulta pehmeästi pois.



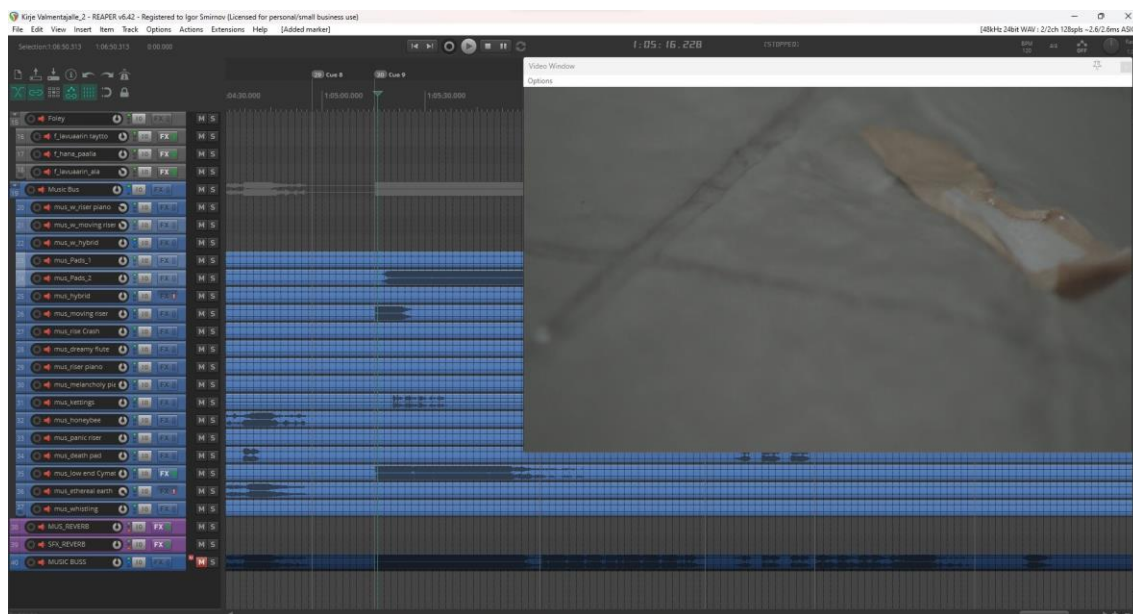


KUVA 14. Kahdeksas CUE (Smirnov 2024)

Kahdeksannen cuen kesto on 04:52 – 05:13 (kuva 14). Kuvassa on sisätila, jossa on pöytätuuletin etualalla. Taustalla on epäsiisti huone. Kuva lähenee tuulettimen päällä olevaan veriseen sukkaan.

Tässä cuessa päätettiin, että musiikki ei ollut tarpeen, koska elokuvan muut äänet, kuten tuulettimen hurina ja ympäristön luomat äänet, korostavat tehokkaammin kertojan pohdintaa ja yksinäisyyden tunnetta.

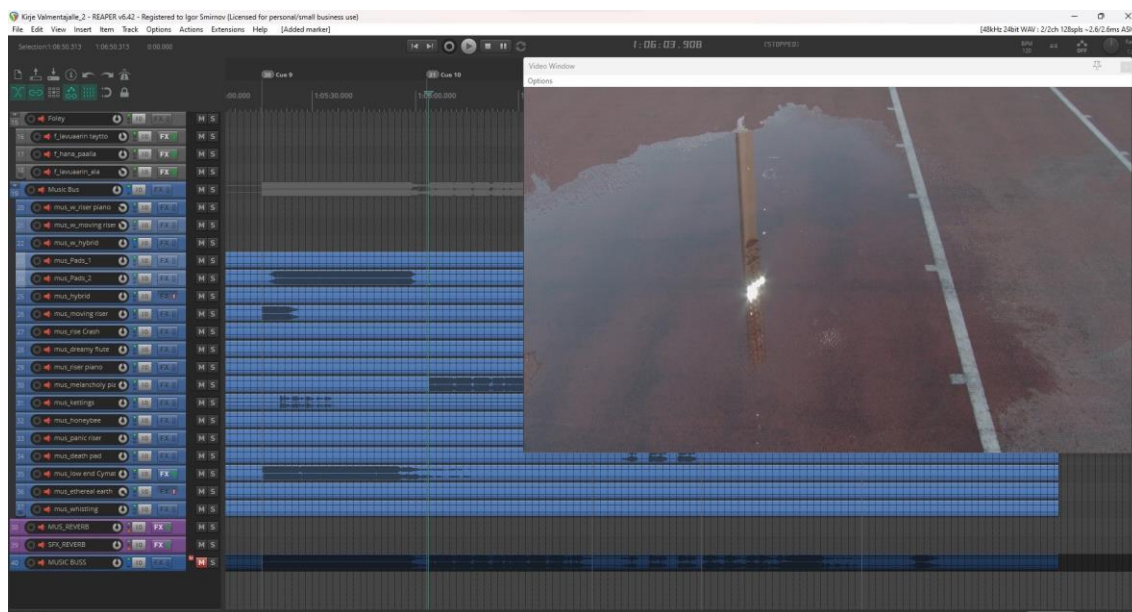
Huolimatta päätöksestä jättää musiikki pois, ”Snaking Suspicious” -instrumentin riipivä, lasimainen ääni tuo cuen taustalle hienovaraista tekstuuria. Tämä ääni risti häivytetään muiden elokuvan äänien kanssa niin, että ”Snaking Suspicious” hiljenee asteittain ja tuulettimen ääni muuttuu vallitsevaksi, korostaen sen merkitystä kohtauksen tunnelman luojana.



KUVA 15. Yhdeksäs CUE (Smirnov 2024)

Yhdeksännen cuen kesto on 05:14 – 06:03 (kuva 15). Kuvissa nähdään lähikuva suihkuhuoneen lattialla olevasta laastarista, tyhjästä nyrkkeilysalista, pimeästä tyhjästä liikuntasalista ja vesilätäkön heijastuksessa sammuvista urheilukentän valoista.

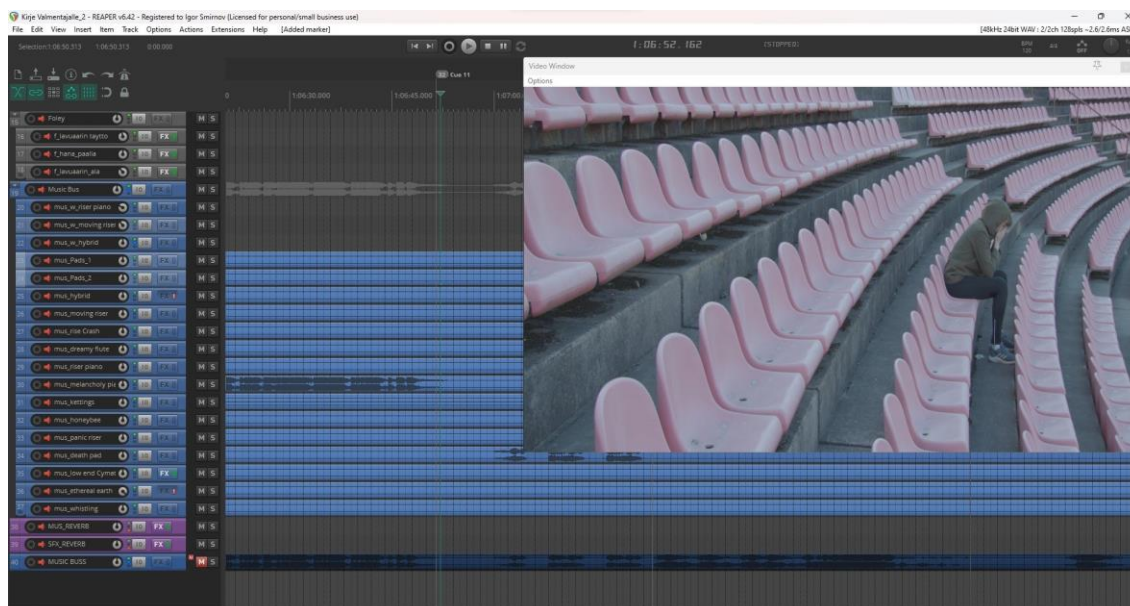
Musiikki lähtee soimaan veden liikkeestä. "Ambient whoosh lights" toimii tässä riserinä ja tuo tekstuuria ja liikettä, kun cuen muut soittimen tulevat kuuluviin. "Wistful Oscillation" soittaa tässä cuessa samoja sointuja kuin ensimmäisissä cueissa. "Low End Cymatic" tukee "Wistful Oscillation" soittamalla matalia nuotteja. Kertojan kuullaan kertovan, kuinka hyväksikäyttö on tuntunut auttamiselta vielä kahden vuoden jälkeenkin, mikä tuo esille syvällisen intruusioisen teeman. Tämä selitys valitulle musiikille ja sen toistolle viestii siitä, kuinka aikaisemmin koettu musiikki kaikuu läpi dokumentin, tuoden esille sen vaikutuksen ja jatkuvan läsnäolon kertojan elämässä.



KUVA 16. Kymmenes CUE (Smirnov 2024)

Kymmenennen cuen kesto on 06:04 – 06:51 (kuva 16). Cue alkaa urheilukentän valojen sammumisesta. Kuvissa näytetään uimaria veden alla hidastettuna, heijastuma uima-altaan vedenpinnassa, kun uimarit poistuvat altaalta sekä nuoria henkilöitä pukemassa pelipaitoja, jossa ryhmän keskellä oleva puristaa eri väristä pelipaitaa rintaansa vasten.

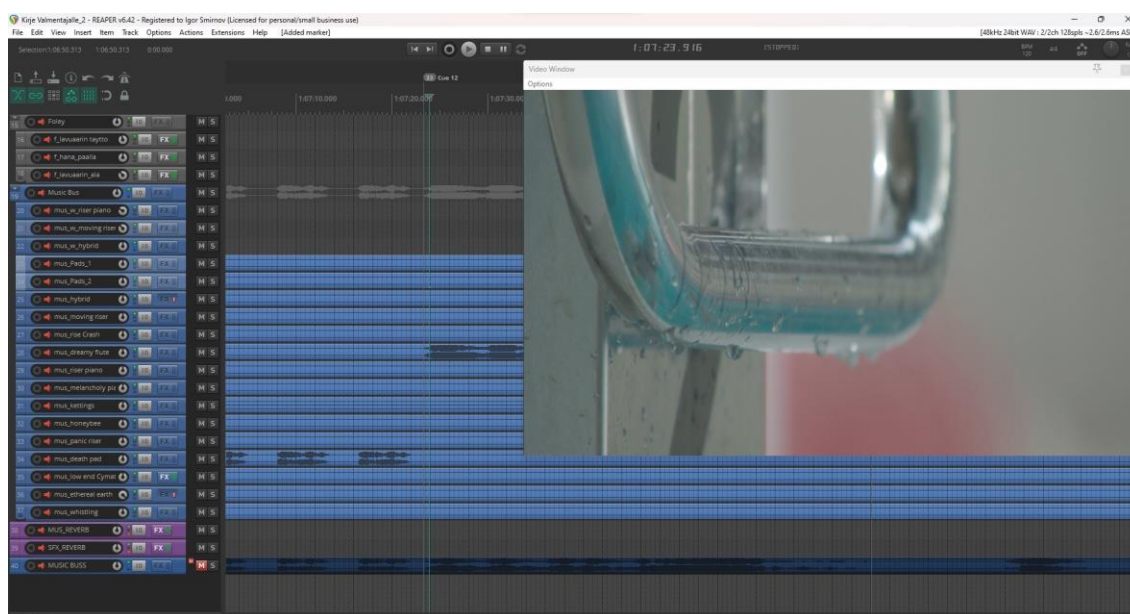
Tämän osion ainoa soitin on ”Spooky Piano”, jota aiemmin käytettiin kolmannessa cuessa takaperin, mutta nyt se soi oikein päin. Tämä valinta perustuu siihen, että kertoja kuvaa tunteita syillisyydestä, häpeästä ja yksinäisyydestä, joita ”Spooky Piano” erinomaisesti ilmentää sen ominaisella kaiulla ja c-kasetille tyypillisellä lievällä saturaatiolla. Soitin toistaa yksinkertaista ja toistuvaa melodiaa, joka ajoittain muodostaa sointuja. Cue päättyy, kun soitin hiljenee ja tila-kaiku korostaa kertojan ilmaisemaa yksinäisyyttä, lisäten kohtauksen tunnetehoa.



KUVA 17. Yhdestoista CUE (Smirnov 2024)

Yhdennentoista cuen kesto on 06:52 – 07:23 (kuva 17). Kuvissa nähdään henkilö yksin stadionin katsomonpenkillä. Henkilö näyttää olevan vaipunut ajatuksiinsa. Kuvissa näkyy useita lähikuvia käsistä ja niiden eri toiminnoista. Ne antavat viitteitä eri urheilulajeista.

Cue alkaa vallitsevalla hiljaisuudella, joka keskeytyy ”Death Pad” -soittimen toistuvalla nuotilla, pienin tauoin. Tämä musiikillinen valinta on tehty vahvistamaan yksinäisyyden tunteen ilmentymistä kohtauksessa.



KUVA 18. Kahdestoista CUE (Smirnov 2024)

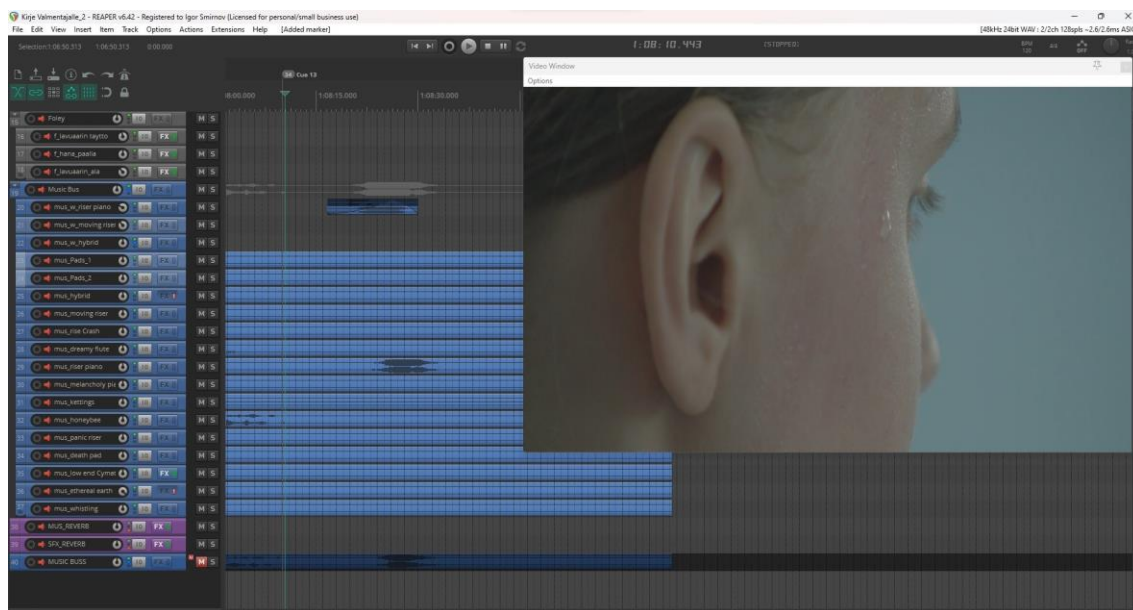


Kahdennentoista cuen kesto on 07:24 – 08:00 (kuva 18). Cue alkaa siitä, kun uimari irrottaa otteensa altaan kahvasta. Seuraavissa kuvissa nähdään yksittäisiä hetkiä eri urheilulajeista: uimari pysähtyneenä altaassa, nyrkkeilijä nojaamassa nyrkkeilykehän köysiin ja koripalloilija, joka yrittää heittää pallon koriin.

Tämän cuen musiikillinen tausta käynnistyy, kun "Death Pad" vaimenee ja tilalle astuu Omnispheren "Siberian Post Office at Night 2" (kuva 19), joka tuo unenomaista tunnelmaa puhallinsoittimen sävyillä, venytetyillä nuoteilla. Taus-talla "Spooky Piano" tukee tätä sointia hiljaisella, takaperin toistettuna. Lisäksi "Snaking Suspicious" -soitin lisää cuen ilmapiiriin riipivää äänimaisemaa ja dynaamisuutta, mikä korostaa kertojan kertomaa tunnetta eristäytyneisyydestä ta-pahtumien jälkeen.



KUVA 19. Omnisphere "Siberian Post Office at Night 2" -asetuksilla (Lehtonen 2024)



KUVA 20. Kolmastoista CUE (Smirnov 2024)

Kolmannentoista cuen kesto on 08:10 – 08:32 (kuva 20). Kuvataan kasvojen lähikuva, josta valuu pisara, minkä jälkeen kuva siirtyy mustaan ja näkyviin ilmestyy dokumenttielokuvan nimi. Nimen jälkeen esitetään teksti:

*”SUEKin tutkimuksen (2020) mukaan seksuaalista häirintää oli kokenut noin joka neljäs vastaajista.”*

Tämän jälkeen alkaa lopputekstit. Tässä cuessa on päätetty käyttää hiljaisuutta tehostamaan kertojan välittämää yksinäisyyden ja epätoivon tunnetta, ainoana poikkeuksena on ”Spooky Piano”, joka soi takaperin toistettuna ja riserin omaisena kertojan lausussa sanat:

*”Jäin ihan yksin.”*

Tämä musiikin käyttö syventää kohtauksen tunnetilaa ja korostaa dokumentin viimeisen viestin painoarvoa.

## 6 Pohdinta

*"Kirje valmentajalle"* -dokumenttielokuvan musiikin sävellystyö edustavaa syvällistä pohdintaa ja tarkkaa suunnittelua, jonka tavoitteena on tukea ja vahvistaa dokumenttielokuvan teemoja – yksinäisyyttä, hyväksikäyttöä ja luottamuksen rikkomista. Projektissa käyty keskustelut ja tehdyt valinnat heijastavat halua välittää nuoren urheilijan sisäistä maailmaa ja hänen kokemaansa henkistä ristiriitaa ja ahdistusta. Musiikillinen toteutus pyrkii luomaan siltoja tarinan, kuvan ja äänen, todellisuuden ja sisäisen kokemuksen välille.

Musiikin ja äänimaiseman suunnittelussa kiinnitettiin huomiota siihen, miten äänet ja sävellykset tukevat dokumentin narratiivia ja tunnelmaa. Käytetyt instrumentit ja saundit – kuten *"Wistful Oscillation"*, *"Hybrid Keys"*, ja *"Death Pad"* – valittiin herättämään tiettyjä tunteita ja vahvistamaan kuvien välittämiä merkityksiä sekä kertojan kertomaa tarinaa ja hänen ääntään. Ambienttiset, droonimaiset soinnut ja säröiset äänet auttavat katsojaa uppoutumaan syvemmin kuvailtuihin tapahtumiin ja henkilön kertomaan kokemukseen, kuitenkin viemättä liikaa huomiota tarinalta. Tämä on musiikin voimaa: se voi täydentää ja moninkertaistaa kuvien sekä tarinoiden merkityksiä, luoda uusia tunnetasoja ja syventää katsojan kokemusta.

*"Kirje valmentajalle"* sävellyksessä pyrittiin hyödyntämään ja heijastamaan lähdeoksissa esille tuotuja näkemyksiä dokumenttielokuvien musiikin ja äänisuunnittelun rooleista. Stutterheimin mukaan musiikki voi toimia merkittävänä kerronnallisen ja emotionaalisen syvyyden tuojana elokuvissa, mikä ohjasi projektin musiikillisen toteutuksen suunnittelua siten, että sävellykset ja äänimaisemat tukisivat dokumentin teemoja ja tunnelmia syvällisesti.

Cornerin työssä korostetaan musiikin kykyä tukea dokumentin teemoja, historiallista aikaa ja maantieteellistä ja paikan sijaintia, sekä sen vaikutusta dokumentin rakenteeseen ja kerronnan voimakkuuksien vaihteluihin. Tämän pohjalta *"Kirje valmentajalle"* -dokumenttielokuvan musiikin käytöllä pyrittiin paitsi vahvistamaan kerrontaa myös luomaan merkityksellisiä yhteyksiä dokumentin sisältöön ja sen välittämään viestiin.

Stutterheimin tutkimus puolestaan valottaa musiikin ja äänisuunnittelun narratiivisia rooleja erityisesti poeettisissa dokumenteissa, missä todellisuuden viittaus yhdistyy taiteelliseen otteeseen. *"Kirje valmentajalle"* on hyvin poeettinen ja sen

sävellyksessä on pyritty luomaan musiikillista ja äänellistä ilmaisuja, joka ei vain tue visuaalista ja puhuttua tarinaa vaan myös herättää katsojassa vahvoja aistillisia ja emotionaalisia kokemuksia.

Näin ollen ”*Kirje valmentajalle*” -dokumenttielokuvan sävellyksessä on pyrkimys yhdistää syvällistä kerronnallista ja emotionaalista syvyyttä, luoden näin merkityksellisen ja vaikuttavan elokuvakokemuksen, joka puhuttelee katsojaa.

Projektin aikana kohdattu haaste oli löytää oikea tasapaino musiikin läsnäolon ja poissaolon välillä. Musiikin puuttuminen tietyissä kohtauksissa korostaa hiljaisuuden merkitystä ja antaa katsojalle tilaa omille ajatuksille. Toisaalta musiikin käyttö kohtauksissa, joissa kuvat ja äänet kertovat jo itsessään vahvaa tarinaa, vaati hienovaraista lähestymistä, jotta musiikki ei muuttuisi liian ohjailevaksi tai hallitsevaksi. Onnistuimme mielestäni luomaan tasapainon, jossa musiikki toimii tarinan ja tunnelman vahvistajana ilman, että se ottaa liikaa tilaa. Kuitenkin lopputulosta pohtiessani, mietin, että olisiko ollut hyvä hyödyntää enemmän matalataajuisia soittimia.

Sävellystyön jakaminen cueiksi eli erillisiksi musiikillisiksi osuuksiksi auttoi hahmottamaan, miten musiikki rakentui ja kehittyi prosessin aikana. Jokainen cue kantaa mukanaan omaa tehtäväänsä ja merkitystään kokonaisuudessa, olipa kyse sitten yksinäisyyden tunnelman luomisesta, intensiivisen harjoittelun äänten korostamisesta tai kertojan sisäisen ristiriidan ilmaisemisesta. Tämä osoittaa, kuinka tärkeässä roolissa musiikki on dokumenttielokuvan tunteiden ja tunnelmien välittämisessä.

Yhteenvetona voidaan todeta, että ”*Kirje valmentajalle*” -dokumenttielokuvan sävellyksessä on olennainen osa elokuvan tarinankerrontaa ja emotionaalista vaikuttavuutta. Musiikki ei ainoastaan täydennä visuaalista kerrontaa, vaan myös syvenittää ymmärrystämme kuvattujen henkilöiden kokemuksista ja tunteista. Projektissa tehty työ ja tehdyt valinnat heijastavat ymmärrystä siitä, miten musiikki voi vaikuttaa katsojan kokemukseen ja tulkintaan. Tämä on meidän tulkintamme yksinäisyydestä ja hyväksikäytöstä, välitettynä dokumenttielokuvan musiikillisen toteutuksen kautta. Se on mielestäni osoitus siitä, että musiikilla on voima tuoda lisäsyvyyttä ja merkitystä elokuvalliseen kerrontaan, herättäen katsojassa vahvoja tunteita ja ajatuksia.



## LÄHTEET

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki. Like Kustannus Oy

Aaltonen, M. 2010. Drone on toistuva pohjasävel. Helsingin sanomat. Luettu 28.3.2024 <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004765963.html>

Corner, J. 2002. Sounds real: music and documentary. Cambridge, UK. Cambridge University Press Luettu 28.3.2024

Juva, A. 1995. Valkokangas soi. Helsinki. Kirjastopalvelu Oy

Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. USA. Indiana University Press.

Ngong, P. 2020. Music and sound in documentary film communication: an exploration of Une Affaire de Nègres and Chef! Volume 8.1. The University of Bamenda. Luettu 14.1.2024 [https://www.researchgate.net/publication/339862252\\_Music\\_and\\_sound\\_in\\_documentary\\_film\\_communication\\_an\\_exploration\\_of\\_Une\\_Affaire\\_de\\_Negres\\_and\\_Chef](https://www.researchgate.net/publication/339862252_Music_and_sound_in_documentary_film_communication_an_exploration_of_Une_Affaire_de_Negres_and_Chef)

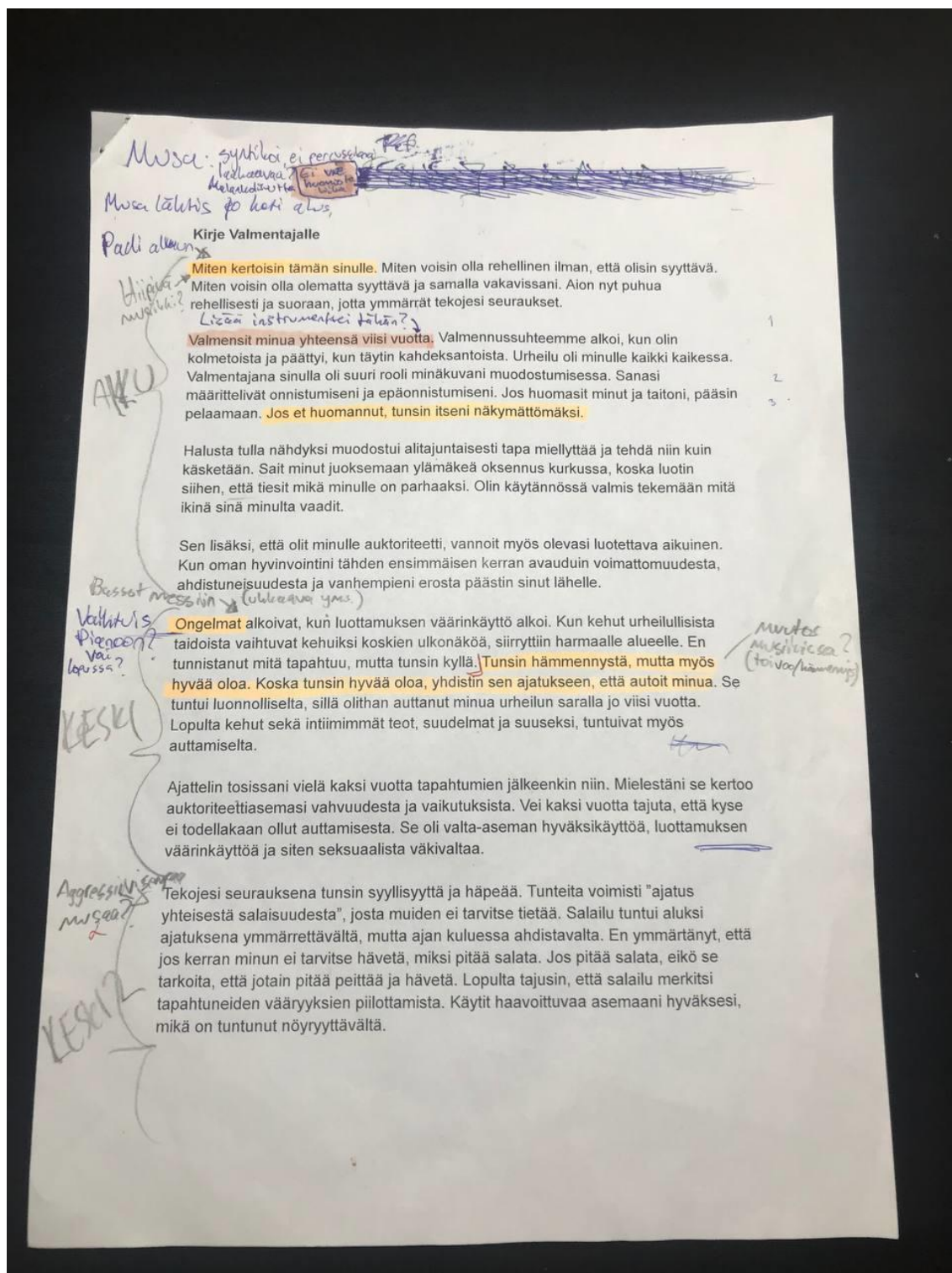
Stutterheim, K. 2018. The New Soundtrack 8.2. Music as an Element of Narration in Poetic Documentaries. Edinburgh University Press and Kerstin Stutterheim. Luettu 20.2.2024

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

**LIITTEET**

## Liite 1. "Kirja Valmentajalle" -dokumentti projektin käsikirjoitus

1 (6)



### Riskitietoisuus pienen ja synt. kanssa

**Eristäydyn joukkueestani ja seurastani.** En ollut enää samalla puolella muiden joukkueelaisten kanssa. Ystäväni kanssa, jotka olin tuntenut yli kymmenen vuotta. En ollut samalla puolella sinunkaan kanssa, koska olit yläpuolellani. Jäin ihan yksin.

Pienen ja synt. kanssa  
sitten ei ollut  
samaa puolta?

**Häpeästä huolimatta** uskaltauduin kertoamaan asiasta läheisimmille ystäväilleni sekä elämäni yhdelle tärkeimmistä ihmisistä, omalle äidilleni. Minua kannustettiin hakemaan apua. Menin kaupunkini Tyttöjen Taloon ja ääni väristen päästin kaiken ulos. Minut otettiin vakavasti, kokemuksiani ei vähätelty ja ensimmäistä kertaa tunteeni olivat siinä: todellisuuteen pohjautuvia, eivät harhoja tai höpöhöpö-juttuja. Ennen kaikkea ymmärsin etten ollut syyllinen, mikä tarkoitti, ettei minun tarvitsisi enää hävetä.

Luopu  
Musa  
lähti  
elämään  
suurelta

Olen oppinut, että puhumattomuus ruokkii häpeää. Sen takia en halua enää olla hiljaa. Haluan, että jatkossa toimit niin, ettei kukaan joudu kokemaan samaa kuin minä. Toivon, että et enää ikinä käytä valta-asemaasi väärin ja kannat vastuun teoistasi.

Risot  
tai eide  
efektit

Olemalla valmentaja sinulla on paljon valtaa. Käytä sitä oikein.

1/4 30 ~ kotoilla jäteti kolmea / transienkki  
"Jäin ihan yksin" - jsi / vältti mielosi olussa

<p>Kirje Valmentajalle</p> <p>Kesto: 10min Paikka: Hahmot:</p> <p>Tuura fläpiti tuulen mukana</p>	
<p>Mualla alustetaan?</p> <p>Tyhjä yleisurheilustadion kuun valossa. Tyhjiä yleisurheilustadionin penkkejä.</p> <p>Tyhjä ja pysähtynyt nyrkkeilysali.</p> <p>Tyhjä uimahalli.</p> <p>Tyhjä koripallosalin pimeänä.</p> <p>Valmentaja saapuu ensimmäisenä tyhjään halliin ja laittaa valot päälle.</p> <p>Pelaajat tulevat perässä. Valmentaja viheltää pilliin ja pelaajat tulevat hänen luokseen. Valmentaja piirtää fläppitaululle.</p> <p>Uimarit rivissä valmentaja heidän edessään.</p> <p>Nyrkkeilijän valmentaja sparraa häntä pitämällä pistareita.</p> <p>Valmentaja kellottaa tuolilla istuen yleisurheilijaa, joka juoksee kenttää ympäri.</p> <p>Koripallojoukkue juoksee viivoja hengästyneenä, valmentaja viheltää pilliin ja pelaajat lähtevät uudestaan liikkeelle.</p> <p>Nyrkkeilijä hyppii hyppynarulla ja hakkaa säkkiin.</p> <p>Yleisurheilijalla kramppaa jalka ja valmentaja tulee apuihin.</p> <p>Koripalloilija käy täyttämässä juomapullonsa hanasta, kuulee pillin vihellyksen, juoksee reeneihin jättäen hanan valumaan.</p> <p>kuulostas tiheemmältä/vääriltä</p>	<p>Kirje:</p> <p>Olen miettinyt paljon, miten kertoisin tämän sinulle. Miten voisin olla rehellinen ilman, että olisin syyttävä. Miten voisin olla olematta syyttävä ja samalla vakavissani. Aion nyt puhua rehellisesti ja suoraan, jotta ymmärrät tekojesi seuraukset.</p> <p>Valmensit minua yhteensä viisi vuotta. Valmennussuhteemme alkoi, kun olin 13-vuotias ja päättyi, kun täytin kahdeksantoista. Urheilu hallitsi elämäni ja identiteettiäni.</p> <p>Valmentajana sinulla oli suuri rooli minäkuvani muodostumisessa. Sanasi määrittivät onnistumiseni ja epäonnistumiseni. Jos huomasit minut ja taitoni, pääsin pelaamaan. Jos et huomannut, en päässyt ja tunsin itseni näkymättömäksi.</p> <p>Halusta näyttää muodostui alitajuntaisesti tapa miellyttää ja tehdä niin kuin käsketään.</p> <p>Olin käytännössä valmis tekemään mitä ikinä sinä minulta vaadit.</p>



<p>Hana valuttaa vettä, veden pinta nuosee lavuaarissa. Lavuaari tulvii vettä. Vesi kastelee pukuhuoneen lattiaa. Vedessä lilluu likainen sukka, kouluvihko, laastarimytty ym.</p>	<p>Sen lisäksi, että olit minulle auktoriteetti, vannoit myös olevasi tuki ja luotettava aikuinen.</p>
<p>Pyykkikori täyttyy likaisista reenivaatteista, vaatteet lisääntyvät ja lisääntyvät kunnes pyykkikorissa ei ole enää tilaa vaatteille silloin ne tippuvat lattialle</p>	<p>Kun pakon ja oman hyvinvointini tähden ensimmäisen kerran avauduin voimattomuudesta, ahdistuneisuudesta ja vanhempieni eroista, auttajaroolisi muodostui.</p>
<p>Jalkoja suihkussa. Pestään hiuksia. Shampoota valuu jalkoja pitkin lattialle. Ihmisiä menee ja tulee suihkuun, yksi seisoo paikoillaan, askeleet kunnisevat kaukaa / puhoo väimele</p>	<p>Päästin sinut lähelle. Tietynlaisen ääni, karastus yms. Varmasti muistilla</p>
<p>Tuuletin pyörii hitaasti edestakaisin, tuulettimen päällä on verinen sukka, taustalla pyykkikori</p>	<p>Ongelmat alkoivat, kun luottamuksen väärinkäyttö alkoi. Kun keuhut urheilullisista taidoista vaihtuvat kehuiksi koskien ulkonäköä, siirryttiin harmaalle alueelle. En tunnistanut mitä tapahtuu, mutta tunsin kyllä. Tunsin hämmennystä, mutta myös hyvää oloa. Koska tunsin hyvää oloa, yhdistin sen ajatukseen, että autoit minua.</p>
<p>Nyrkkeily sali: valot sammuu. Koripallosali: valot sammuu rivi kerrallaan. Uimahalli: valot sammuu. Stadionilla: aurinko laskee.</p>	<p>Se tuntui luonnolliselta, sillä olithan auttanut minua urheilun saralla jo viisi vuotta. Lopulta keuhut sekä intiimimmät teot, suudelmat ja suuseksi, tuntuivat myös auttamiselta.</p>
<p>Nyrkkeily sali: valot sammuu. Koripallosali: valot sammuu rivi kerrallaan. Uimahalli: valot sammuu. Stadionilla: aurinko laskee.</p>	<p>Ajattelin tosissani vielä kaksi vuotta tapahtumien jälkeenkin niin. Mielestäni se kertoo auktoriteettiasemasi vahvuudesta ja vaikutuksista. Minulta vei kaksi vuotta tajuta, että kyse ei todellakaan ollut auttamisesta. Se oli valta-aseman hyväksikäyttöä, luottamuksen väärinkäyttöä ja siten seksuaalista väkivaltaa.</p>

*Yksinäisistä lajista oma elementtiäni? Va: onko musiikki tässä laulun taustalla?*

Uinti: Joukkue seisoo rivissä. Yhdellä erivärinen uimapuku.	Tapahtumien seurauksena tunsin syyllisyyttä ja häpeää. Tunteita voimistivat salailu ja "ajatus yhteisestä salaisuudesta", josta muiden ei tarvitse tietää. Salailu tuntui aluksi ajatuksena ymmärrettävältä, mutta ajan kuluessa ahdistavalta. En koskaan ymmärtänyt, että jos kerran minun ei tarvitse hävetä, miksi pitää salata. Jos pitää salata, eikö se tarkoita, että jotain pitää peittää ja hävetä. Lopulta tajusin, että salailu merkitsi tapahtuneiden vääryyksien piilottamista. Käytin haavoittuvaa asemaani hyväksesi, mikä on tuntunut nöyryyttävältä.
Koripallo: jaetaan yhdelle erivärinen liivi	Tapahtumat eristivät minut joukkueestani ja seurastani. En ollut enää samalla puolella muiden joukkuelaisten kanssa. Ystäväni kanssa, jotka olin tuntenut yli kymmenen vuotta. En ollut samalla puolella sinunkaan kanssa, koska olit yläpuolellani. Jäin ihan yksin. Eikä pahinta ollut yksinäisyys. Pahinta oli kipu. Kipu, jota tunsin ihan yksin. Vaikka minulla on nyt ihmisiä ympärilläni, kivun kanssa olen yhä yksin. Minulla ei ole mitään konkreettista haavaa, mustelmaa tai puuttuvaa raajaa, jonka avulla voisoin osoittaa vaurion laajuutta. Vain minä yksin voin nähdä ja tuntea sen.
Yleisurheilu: Lanaa hiekkaa yksin. Vaivalloisen näköisesti.	
Nyrkkeily: nyrkkeilijä istuu yksin kehässä tms.	
Uimari yksin nojaamassa poijunauhaan.	
Koripalloilija heittelemässä yksin.	
Nyrkkeilijä yksin.	
Yleisurheilija yksin hiekkalaatikossa.	
Nyrkkeily sali: siivoaja siivoaa hallia	Häpeästä ja kivusta huolimatta uskaltauduin kertomaan asiasta läheisimmille ystävilleni sekä elämäni yhdelle tärkeimmistä ihmisistä, omalle äidilleni. Minua kannustettiin hakemaan apua. Menin kaupunkini Tyttöjen Taloon ja ääni väristen päästin kaiken ulos. Minut otettiin vakavasti, kokemuksiani ei vähätelty ja ensimmäistä kertaa tunteeni olivat siinä: todellisuuteen pohjautuvia, eivät harhoja tai höpöhöpö- juttuja. Ennen kaikkea en ollut syyllinen, mikä
Yleisurheilukenttä: nurmikko leikataan	
Pukuhuone: joku moppaa pukuhuoneessa	
Suihku: siivoaa suihkun kaakeleita.	

Pyykkikone pyörii samat vaatteet ovat  
siellä pyykkikorista.

*dwinaisen  
musa*

Maria Hiekkamäki  
Kirje Valmentajalle

tarkoitti, että minun ei tarvitsisi enää  
hävetä.

Sytä, miksi kerron sinulle tästä on  
monia. Jos en nyt avaa suutani, ei ole  
edes mahdollisuutta muutokselle.  
Kukaan muu ei kerro tätä sinulle, ellen  
itse niin tee. Tästä pitää puhua, koska  
olen varma etten ole ainut. Olen  
varma, etten ole yksin. Kertomalla  
kokemastani, heitän tämän painavan  
pallon sinulle.

Viestini on, että sinun tulee kantaa ja  
ennen kaikkea tiedostaa vastuusi  
valmentajana. Toivon, että et enää  
koskaan, et enää ikinä käytä  
valta-asemaasi väärin ja jatkossa  
tiedostat auktoriteettiasemasi  
laajuuden ja vahvuuden. Äläkä pyydä  
ketään enää vaikenemaan.

Olemalla valmentaja sinulla on paljon  
valtaa. Käytä sitä oikein.



