

Äänen tunto

Päivi Takala

Äänen tunto

**Elokuvaäänien
kokemuksellisuudesta**

Aalto ARTS Books

Aalto-yliopiston julkaisusarja
Doctoral dissertations 90/2014

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Aalto ARTS Books, books.aalto.fi
Helsinki, Finland

© Päivi Takala

Graafinen suunnittelu: Camilla Sirén
Materiaalit: Munken Lynx, Galerie Art Silk
Fontit: Adobe Garamond Pro, Myriad Pro

ISBN 978-952-60-5738-5
ISBN 978-952-60-5739-2 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia
Helsinki
2014

Abstrakti

Tämä taiteellinen väitöstutkimus tarkastelee elokuvan ääntä tuntoisuuden käsitteen kautta. Tutkimus esittää, että perinteinen tapa kuvata elokuvan ääntä tunteisiin vetoavana tai alitajuisena elementtinä ei tee oikeutta tavalle, jolla elokuvan ääni osallistuu merkitysten muodostumiseen elokuvakokemuksessa.

Tuntoisuuden käsite kuvaa tapaa, jolla rakennamme sanallisen diskurssin ulkopuolella merkityksiä ja ymmärrystämme maailmasta.

Äänen merkitys elokuvakokemuksessa haastaa elokuvan tekijöitä. Tutkimus selvittää tapaa, jolla ääntä on käsitelty ja artikuloitu elokuvantekijöiden keskuudessa ja nostaa esiin elokuvantekijöiden ja äänisuunnittelijöiden kirjoituksia.

Väitöstyön teoreettisessa osassa esitellään tutkimuksen keskeiset käsitteet: tuntoisuus, kokemukselliset merkitykset ja myötäliike, jotka kaikki liittyvät varhaiseen kehitykseen. Toisteinen liike, tunto ja ääni ovat keskeisiä kohtuvauvan kehityksessä, ja muodostavat pohjan kokonaisvaltaiselle merkitysten muodostumisen kudelmalle.

Elokuvaäänien osuudessa tarkastellaan tapaa, jolla sellaiset tekijät kuten Walter Murch, Michel Chion, Dardenne-veljekset ja David Lynch artikuloiivat näkemyksiään äänestä. Heidän esittämiään ajatuksia ja tunteja vertaillaan tuntoisuuden käsitteen kautta aukeavaan teoriaan.

Tuntoisuuden käsitettä testataan kolmen taiteellisen työn taiteellisessa kontekstissa: *Erikoisia tapauksia* (dokumenttielokuva), *Syvä hengitys sisään* (dokumenttielokuva) ja *Helsingin kaunein ääni* (ääni- ja videoinstallaatio).

Ensimmäisessä teoksen tekijät pohtivat tuntoisuutta käsitteenä, joka voi auttaa ymmärtämään äänestä keskustelemista. Toisessa teoksessa käsite auttaa luomaan konkreettisia työtapoja. Kolmas työ, *Helsingin kaunein ääni*, ilmentää tuntoisuuden käsitettä taiteellisen ilmaisun kautta.

Johtopäätöksissä ehdotetaan elokuvan käsittämistä tuntoisena ja kokonaisvaltaisena kokemuksena. Tämä voi laajentaa tapaa, jolla elokuvasta puhutaan erityisesti elokuvan opetuksessa, jossa perinteisesti on korostettu elokuvan tekstuaalista, narratiivista analyysiiä tai elokuvaa visuaalisena taiteena.

Avainsanat: elokuvaääni, äänen kokeminen, tuntoisuus, kokemukselliset merkitykset, myötäliike, taiteellinen tutkimus

Abstract

This artistic study presents a deep approach to film sound. Arguing that traditional descriptions of the role of film sound such as enhancing emotional impact or revealing the unconscious fail to capture fully the heart of meaning-making in the film experience, the study proposes the term *felt sense* (*tuntoisuus* in Finnish) to describe a specific form of non-verbal understanding of the world.

The role of sound in meaning-making has long challenged filmmakers. The study considers how sound has been dealt with in practice by filmmakers and review topical writings of select filmmakers and sound designers. The developed insights are then discussed in the context of three works: *Coincidences*; (documentary film), *Inhale* (documentary film), and *The Most Beautiful Sound of Helsinki* (sound-and-video installation).

The theoretical part of the study sets forth the concepts of *felt sense*, *meaning born in experiencing*, and *co-movement*, all of which arise in early development. For example, repetitive movement and sound woven into the fabric of holistic meaning-making are central to the experience of the unborn infant.

The practical discussion begins with an overview of writings and interviews of Walter Murch, Michel Chion, the Dardenne brothers and David Lynch about film sound. The concept of felt sense is considered in the production of the three artistic works both in understanding sound and as a basis for establishing working rules in the filmmaking process. *The Most Beautiful Sound of Helsinki* is examined as an artistic expression of the concept itself.

The study concludes that a holistic treatment of sound could be used to broaden current filmmaking teaching that emphasizes verbal narrative structures and film as a visual art.

Key words: sound experience, felt sense, film sound, meaning-making, co-movement, artistic research

Kiitokset

Väitöstyön tässä vaiheessa on suuri ilo saada kiittää kaikkia niitä ihmisiä, jotka ovat myötävaikuttaneet työhöni sen eri vaiheissa. Työskentelyyn on liittynyt kirjoittamisen lisäksi kuvaa, ääntä, tanssia ja musiikkia, joiden työstämisen olen saanut jakaa hienojen ammattilaisten kanssa. Kirjoitustyötäni taas ovat kommentoineet monet viisaat ihmiset, joiden näkemyksistä ja ajatuksista olen kiitollinen. Toisaalta vastaan yksin työn puutteista. Afrikkalaisen sananlaskun sanoin: *“Ears that do not listen to advice, accompany the head when it is chopped off.”*

Ensimmäiseksi haluan kiittää Kirsti Määttästä tuntoisuuden käsitteestä. Lukuisia muitakin kiitoksen aiheita on, eikä niistä vähäisin ole sinnikkyys, jolla Kirsti on pitänyt keskustelumme väsymättömästi olennaisissa asioissa. Länsimaisen tieteen peruslähtökohdat ovat saaneet tuuletusta mennessä tullen. Kirsti ymmärsi alusta asti sen teoriavajeen, jonka kanssa olin pitkään kamppaillut. Sydämellinen kiitos! Toinen suuri kiitos väitöstyöni kirjallisen osuuden ohjaajalle Pentti Määttäselle, jolla on laaja ja pitkäaikainen kokemus taiteen kentällä toimivan yliopiston arjesta. Pentti Määttänen on uuteraasti kannustanut väitöstyöntekijää omaan ajatteluun ja tinkimättömään työhön. Hän on myös jaksanut nopeasti reagoiden esittää kriittisiä ja rakentavia kommentteja. Ilman näitä kahta merkittävää Määttästä väitöskirjani ei olisi nyt valmis!

Satu Kyösola liittyi mukaan ohjaustyöhön väitöskirjatyön toisella kierroksella, jolloin optimistinen sparraustyö tuli tarpeeseen. Sadun positiivisuus, rauhallisuus ja uupumattomuus kommentoinnissa kannustivat hiomaan tekstiä selkeämmäksi. Siitä suuri sylillinen kiitoksia! Neljänneksi kiitän taiteellisen työni ohjaajaa Juhani Liimataista aina yhtä positiivisesta kannustuksesta ja uskosta työhöni. Väitöstyöni esitarkastajia Pekka Karjalaista, Petri Kuljuntaustaa ja Ilari Nummea kiitän tinkimättömistä kommentteista, joiden kautta olin pakotettu haastamaan itseäni yhä uudestaan.

Kiitos myös Elokvutaiteen ja lavastustaiteen laitos. Laura Gröndahl tarjosi auliisti apua työni alkuvaiheessa, Jouko Aaltonen loi seminaareihin rennon ja välittömän keskusteluilmapiiirin, Susanna Helke luki ja kommentoi työtäni. Sydämellinen kiitos heille. Kiitos myös Jarmo Lampela, Pietari Koskinen, Marja-Riitta Koivumäki, Ilkka Mertsola, Michaela Bränn, Pia Sivenius, Taru Henriksson,

Esa Mattila ja muu henkilökunta. Opiskelutovereideni kanssa olen saanut jakaa lukuisissa keskusteluissa uusia ajatuksia. Aivan erityinen kiitos Kirsi Rinteelle, jonka panos työni käytännön toteutumiseen niin produktioiden kuin kirjoittamisenkin osalta on ollut rakentava, huumorintajuinen ja kannustava. Olen jakanut Kirsin kanssa viimeiset hektiset hetket, jolloin taittaja jo odottaa tekstiä.

Vilpitön kiitos kaikille niille, joiden kanssa olen saanut työstää väitöstyön taiteellisia osuuksia.

Helsingin kaunein ääni: Kiitos Raimo Uunila iloisesta ja luovasta työtoveruudesta, Laura Kuivalainen hienosta äänitystyöstä, Annakaisa Sukura tuotannollisesta avusta ja mukana kulkemisesta, Minna Santakari tilan ymmärtämisestä ja rakentamisesta. Kiitos Jon-Patrik Kuhlefeldt miksauksesta ja muusta avusta, kiitos valppaat assistentit Matti Strahlendorff, Maira Dobele, Salla Sorri, Otso Ahosola, Unni Leinonen ja Elias Gould. Sibelius-Akatemian musiikkitekniologian osastolle, Helsingin Juhlaviikoille ja Genelecille kiitos siitä, että teitte teoksen esittämisen mahdolliseksi. Ja ennen kaikkea kiitos kaikki Helsingin kauneinten äänten ääntelijät, jotka loitte omalla panoksellanne tuntoisuuden käsitteen kuultavaksi, eläväksi ja todelliseksi!

Syvä hengitys sisään: Ystäväni Janice Redman saavuttaa kiitokseni ehkä jossain toisessa todellisuudessa. Janice, kiitos siitä mitä olit. Kiitos myös siitä, että ruumiini liikkuu, tuntee, taipuu ja on läsnä!

Kiitos myötäliikkeestä ja työtoveruudesta Hanna Brotherus, Päivi Kettunen, Kimmo Kohtamäki, Alisha Davidow, Sakari Kervinen ja Peter Nordström. Panoksenne elokuvaan oli ainutlaatuinen.

Erikoisia tarinoita: Kiitos pitkän ratikkamatkan jakamisesta Kanerva Cederström! Kane on ollut loppuun saakka innostava, kannustava ja valmis uusiin ajatuksiin. Keskustelumme muodostivat olennaisen osan väitöstyön kirjallista osuutta. Kiitokset myös Jussi Rantamäki, Auli Mantila, Laura Kuivalainen, Joonas Jyrälä ja Ezra Gould.

Äänisuunnittelija Patrick Boullenger on vuosien varrella kannustavana kollegana ollut mukana ihmettelemässä ääntä, kuuntelemassa ja tuottamassa sitä monissa yhteisissä produktioissa. Niistä ja yhteisistä pohdinnoista sydämellinen kiitos! Samoin kiitos äänikollegat Antti Ikonen, Otto Romanowski, Marianne Decoster-Taivalkoski, Kalev Tiits, Andrew Bentley ja muut veljet ja siskot äänessä!

Edesmenneelle äänigurulle ja opettajalleni Paul ”Pappa” Jyrälälle lähtee myös kiitollinen ajatus.

Metropolian kollegat Heikki Ahola, Antero Arjatsalo, Jouko Sepälä, Annakaisa Sukura, Hanna Maylett, Aura Neuvonen, Teemu Hammaren, Kai Ansio, Jyrki Sinisalo. Teidän kanssanne on ilo jakaa elokuvan tekemisen ja opettamisen ihmeitä ja käytäntöjä! Antti Pönnille erityiskiitos Jean Epstein -huomioista! Kiitos myös Metropolian muu henkilökunta ja ihanat opiskelijat: olette pitäneet jalkani tukevasti maassa.

Camilla Sirénille sydämellinen kiitos väitöskirjan ulkoasun huolellisesta ja ymmärtäväisestä suunnittelusta ja viimeistelystä, Sanna Tyyri-Pohjoselle ammattitaitoisesta ja rauhallisesta panoksesta hetkellä, jolloin rauhallisuus ei itselleni ollut luontevaa.

Ystävät ovat olleet oleellinen osa tätä taivalta kannatellen ja kannustaan tekijää kukin erilaisilla tavoillaan.

Ystävät ja naapurit: kiitos sauna-, kirja-, keskustelu-, illallis- ja kävelykumppanuudesta. Erityisesti Riitta Martikainen, Kimmo Rentola, Kaarina Kaikkonen, Chiara Lombardini ja Eeva Ollila. Mari Tapaninen, jonka inspiroiva seura, kriittinen ajatus ja tarkka vivahteiden taju on ollut tukenani.

Kiitos Marjut Rimminen työtoveruudesta ja ystävyyydestä.

Kiitos Umayya Abu-Hanna energiasta ja valovoimaisuudesta.

Kiitos Meena Kaunisto kuplivasta Pariisista ja elämänilosta.

Kiitos Tikke Tuura runsaudesta ja anteliaisuudesta.

Kiitos Anna Korhonen huumorista ja valoisasta elämänasenteesta, joka tarttuu.

Kiitos Anna-Liisa Tarvainen koko tuntoisuuteni hoidosta.

Kiitos serkkuni Pia Maria Jonson luotettavuudesta ja rauhallisesta myönteisyydestä.

Kiitos Joe Davidowille, Jaana Jukkaralle, Mia Liikkaselle, Katri Merikalliolle ja Leena Uuksulaiselle tuesta ja ystävyyydestä.

Sisaruksiani Tuomasta, Elsiä ja Annamajaa kiitän kannustuksesta ja siitä, että uskotte ajattelun voimaan maailmassa. Tätiäni Marjatta Katajamäkeä kiitän myötäelämisestä ja avusta. Kiitän myös ex-puolisoani Jeremy Gouldia yli 30 vuotta kestäneestä yhteisestä argumenttien hiomiskoulusta, äänen ja kuvan maailmojen ihmeiden jakamisesta, lukemattomista inspiroivista kirjalahjoista, sekä maailman kauneimmasta kirjoituspöydästä.

Lapseni Hilla, Ezra ja Elias, olen saanut teiltä parhaan mahdollisen tuen erilaisten projektien ja keskusteluiden muodossa. Mutta ennen kaikkea kiitän teitä siitä, että maailmani on täynnä tuntoa ja rakkautta, iloa ja naurua, ääntä ja valoa! Kaarina ja Merikka: kiitos jatkuvuudesta ja perspektiivistä! Vävyini Pete, kiitos kaikesta konkreettisesta avusta ja tuesta! Sitten rakkaat Maisa ja Matias, Niilo, Edith ja Siiri: kiitos elämänilosta ja tuntoisuuden käsitteen konkretisoimisesta yhä uudestaan ja uudestaan. Tanssi, legot, viulu ja jalkapallo ovat kaikki hienoja välineitä luontaisen elävyytemme ilmentämiseen!

Taiteen keskustoimikunta, AVEK ja Suomen Kulttuurirahasto ovat mahdollistaneet työni eri osat ja vaiheet, tästä lämmin kiitos.

Omistan väitöskirjani edesmenneille vanhemmilleni Annika ja Martti Takalalle, joiden uskollinen ponnistelu tutkimisen, ihmettelyn ja pohdinnan parissa ja kaiken sen jakamisessa niin tiede- kuin taideyhteisöjen kesken on ollut suuri inspiraatio omassa työssäni.

1 Johdanto

Ihmettelyn alku	19
Äänestä puhuminen	23
Teorian äärellä	26
Eräitä rajauksia ja valintoja	28
Ruumiin paikka.....	30
Merkityksen käsitteen aukaiseminen.....	31
Tutkimuskysymyksen muotoilu	33
Elokuvateoria ja ääni.....	34
Ääni elokuvan kokemisessa	38
Tutkimus osana taiteellista prosessia.....	39

2 Tuntoisuuden teorian äärellä

Äänen haaste	45
Elokuvan äänen paikka kulttuurihistoriassa	46
Audiovisuaalinen litania	49
Katseesta ja äänestä	50
Kokonaisvaltaisen kokemisen ajatus elokuvan historiassa.....	52
Jean Epsteinin ajatukset fotogeenisyydestä ja konestesiasta	53
Tutkimukseni keskeiset käsitteet.....	56
Vauvan kokemismaailma.....	58

Ääni, rytmit ja toisteisuus tuntoisuuden käsitteen valossa.....	60
Kokemuksellisten merkitysten käsitteestä	62
Myötäliikkeen käsitteestä	64
Eläytyminen ja samaistuminen	65
Tuntoisuuden ele	68
Kokeminen, ymmärtäminen ja kieli.....	69
Vastakkainasettelujen purkaminen ja ruumiin paikka	73
Tuntoisuus ja muu käsitemaasto	75
Felt sense.....	77

3

Kolme taiteellista työtä ja vähän enemmän

Taiteellisesta tutkimuksesta.....	83
Tekemisen totuudesta.....	85
Taiteen sanallistamisesta.....	86
Taiteellisen työn ja kirjoittamisen suhde omassa työssäni	87
Työpäiväkirjat	90
<i>Sydämeen kätetty, työpäiväkirjat 2002-2007</i>	90
<i>Sydämeen kätetty</i> -elokuvan äänityöt	93
<i>Erikoisia tapauksia</i> , tohtorityön ensimmäinen taiteellinen teos	97
Jacques Tatin äänistä.....	101
Sonorisatio, synkroni ja äänetön kuva	102
<i>Erikoisia tapauksia</i> -elokuvan äänitöiden alku.....	104
Raitiovaunun ääni	105
Synkroni <i>Erikoisia tapauksia</i> -elokuvassa	107
Musiikki elokuvassa <i>Erikoisia tapauksia</i>	107

Keskustelut ohjaajan kanssa	108
<i>Syvä hengitys sisään, toinen taiteellinen teos</i>	110
Kuvan tunto	112
Elokuvan äänestä ja musiikista	120
Irti erillisyyksistä	122
Kolmas työ, <i>Helsingin kaunein ääni</i>	123
Vaikuttimet	123
Demoversion kuvaukset ja editointi.....	125
<i>Helsingin kaunein ääni, varsinainen teos</i>	126
Teoksen editointi ja äänityöt.....	128
Tuntoinen tekijä ja kokija	134

4

Elokuvaäänien tekijöitä ja teoreetikkoja

Elokuvaääni ja äänisuunnittelu elokuvan koulutuksessa	141
Dardenne-veljekset ja <i>Rosetta</i>	144
Elokuvan tunnosta tekijöiden tuntoon	148
Walter Murch ja elokuvan tekemisen ruumiillisuus	149
Murch ja elokuvan kokeminen	150
Murch ja myötäliike	154
Koodatut ja ruumiilliset äänet.....	155
Michel Chion äänen teoreetikkona	157
Itsensä kuuleminen	159
Erilaisia äänisuunnittelun tapoja ja malleja.....	161
Verbalisoivat ja visualisoivat mallit	163
Reagoivat ja proaktiiviset mallit	165
Esimerkkinä Animatek-malli	169

5

Johtopäätöksiä

Johtopäätöksiä	175
Lähdeluettelo.....	185
Valokuvien lähteet	195
Teosten tekijätiedot	197

1

Johdanto



Helsingin kaunein ääni

Ihmettelyn alku

Ensimmäinen elokuvani ohjaajana oli Sambiaan sijoittuva dokumentti nimeltään *Rumpu, ruokokitara ja honda* (Mwe Bana Bandi 1988).¹ Elokuvan myötä astuin muusikon maailmasta elokuvantekijän maailmaan ja ryhdyin kääntämään tuntojani ja kokemuksiani elokuvan kielelle.

Rumpu, ruokokitara ja honda kertoo pienen sambialaisen kylän lasten päivästä, ja oleellinen osa sen kerrontaa ovat lasten laulut, kylän elämän rytmi ja yhden päivänkulun kaari siihen sijoittuvine sisäisine rytmeineen. Se, että ääni oli elokuvan keskiössä, oli minulle itsestään selvää. Kuvan tehtävä oli minun näkökulmastani katsottuna olla mukana antamassa kasvoja ja näkyviä liikkeitä kaikille niille äänille, joiden kautta koin kylän elämän tunnoissani. Niinpä käsikirjoitus jakaantui kahteen sarakkeeseen, joista toinen kuvaa yhden päivän kylän tapahtumia kronologisessa järjestyksessä, toisessa taas ovat kylän äänet lauluineen, kukkoineen ja heinäsiirkkoineen sellaisena kuin ne kuulin ja koin. Äänet olivat realistisia, sambialaiseen äänimaisemaan kuuluvia ääniä.

Rytmissyys, sekä kylän arkeen kuuluvien äänten ja liikkeiden toisteisuus ovat *Rumpu, ruokokitara ja hondan* keskeisiä elementtejä. Toistuvia elementtejä saattoivat olla ihmisten arkitoimien äänet ja liikkeet heidän lakaistessa pihaa, jauhaessa maissia, osallistuessa koulutunnilla kysymys / vastaus -kuoroon. Niiden kautta katsojakuulija pujahtaa maailmaan, joka ympäröi hänet yhtä aikaa tutuilla ja tuntemattomilla elementeillä. Rytmit, liikkeet, toisteisuus – ne voimme kaikki kokea omassa ruumiissamme hyvin fyysisesti, tuntuvasti ja tutunoloisesti. Elokuvassa esittäytyvä afrikkalaisen kyläelämän maailma on meille vieraampi, mutta samalla siinä on jotain inhimillisesti täysin yhteisesti koettua, tuttua ja yhdistävää. Äänten ja rytmien merkitys tämän yhteyden löytymisessä ja kokemisessa on keskeistä. Samalla elokuva kertoo tarinaa siitä, kuinka rytmit, toisteisuus, laulut ja musiikki ovat osa ihmisen jokapäiväistä elämää. Sambialaisen kylän elämässä 1988 ne olivat kouriintuntuvan fyysisesti läsnä kaikessa tekemisessä, ja matka lauluun tai musiikkiin ei edellyttänyt siirtymistä teknisen äänentoiston, tai konserttisalin ulottuville – riitti, kun ryhtyi laulamaan, ja yleensä muut yhtyi-

¹ Ohjasin elokuvan yhdessä Kristiina Tuuran kanssa. Äänittäjänä oli Paul Jyrälä.

vät mukaan musisointiin. Tämä kaikki oli taustana, kun aloitin elokuvan suunnittelun: halusin tehdä sambialaisen kylälämmän äänimaailmoineen ja musiikkeineen kuuluvaksi ja näkyväksi.

Rumpu, ruokokitara ja honda muodostui tietoisesti ensimmäiseksi taiteelliseksi argumentiksi äänen merkityksestä ja merkityksistä, ja ennen kaikkea äänten kyvystä vetää meidät mukaan tuntemaan koko kehossamme elokuvan maailma. Helsingin Sanomain arvostelija Helena Ylänen kuvasi yllättävästi elokuvakokemusta ”pyöreäksi”. Jälkeenpäin ajateltuna sana tuntuu häkellyttävän osuvalta; siinä on muoto, tunto ja kehollinen läsnäolo niin voimakkaasti mukana. Samalla se kuvaa sitä kokemuksellista ehjyyttä, joka elokuvan maailmassa ilmenee. Pieni kylä, jonka ihmiset tuntevat toisensa, ja tekevät samoja arjen askareita, osallistuvat samaan kuoroon luo vaikutelmaa suhteellisen turvallisesta ja ehjästä elämästä.

Rumpu ruokokitara ja honda aloitti pitkän matkan elokuvan äänten maailmaan, jonne siis tulin musiikin maailmasta kantaen jo mukana omaan ruumiiseeni kerääntyneitä tunteita äänistä, niiden vaikutuksista ja niiden keskeisestä asemasta inhimillisen kokemisen ja maailman ymmärtämisen kentässä. Samalla minulle valkeni, että suhteeni kuvaan oli varsin epävisuaalinen; että kuvat aukenivat minulle paljon enemmän tunnon, kuin visuaalisiksi luokiteltujen ominaispiirteidensä kautta. Editointivaiheessa reagoisin aina siihen, *tuntuiko* kuva oikealta, en niinkään siihen miltä se näytti.

Elokuvan tekijänä olen toiminut ennen kaikkea dokumenttielokuvan ja lyhytelokuvan alueella. Täyspitkän fiktioelokuvan

työtavat, ja sen taiteellisesti ja tuotannollisesti hallittavat suuret äänimassat ja pitkät dramaturgiset kaaret ovat käytännön työkokemukseni ulkopuolella. Fiktioelokuvan äänen konventiot ja ilmaisutavat ovat toki tunkeutuneet vahvasti myös dokumentti- ja lyhytelokuvaan, mutta näissä äänen tuotanto- ja työprosessit eivät ehkä ole samalla lailla vakiintuneita kuin fiktioelokuvassa, mikä näkyisi esimerkiksi tuotanto-olosuhteissa ja budjeteissa. Näiden elokuvien ääni joudutaan kokemukseni mukaan useimmiten ajattelemaan ja perustelemaan produktiokohtaisesti. Niiden ääni määrittyy erityisen vahvasti sen kautta, kuinka ohjaaja äänen kokee, sillä niissä ei ole fiktioelokuvan kaltaista verrattain selkeää tuotantomallia, joka turvaa ääni-ilmaisun mahdollisuuksia silloinkin, jos ohjaajalla ei ole siihen erityistä näkemystä. Suomalaisen fiktioelokuvan ääni nojaa ilmaisuudessaan enimmäkseen realismiin, jolloin äänen sisällön voi katsoa muodostuvan varsin perinteisissä työprosesseissa. (Tämä tarkoittaa, että yleensä realistiseen elokuvaan luodaan realistinen, täysi äänimaailma dialogeineen, moninaisine ambiensseineen, foley-tehosteineen², musiikkeineen.) Poikkeuksiakin toki on. Dokumenttielokuva puolestaan on niin laaja käsite, että sen sisällä voidaan luoda lukemattomia erilaisia ilmaisu- ja työskentelytapoja. Esimerkiksi animoituun dokumenttielokuvaani *Sydämeen kätkeyty* (2007, ohjaus Marjut Rimminen ja Päivi Takala) loimme äänisuunnittelija Patrick Boullengerin kanssa ilmaisultaan hyvin

2 Foleylla tarkoitetaan elokuvaan reaaliajassa äänitettävien, kuvan kanssa synkronissa olevien tehosteiden tuottamista. Foley sai nimensä Universal Studios -yhtiön äänimiehenä toimineen Jack Foley'n mukaan.

realistisen äänen. Sen sijaan väitöstyöhöni liittyyään dokumenttielokuvaan *Erikoisia tapauksia* (Cederström 2008) syntynyt äänimaailma oli luonteeltaan varsin impressionistinen, ja suhteessaan kaupunkiympäristön ääniin varsin viitteellinen. Äänisuunnittelijana minulla ei ole selkeästä fiktioelokuvan työstämisessä vaadittavaa käsityöläisyyttä ja kokemusta, jonka muusikkona ja säveltäjänä omaan. Kuitenkin muusikkouden antama äänen fyysinen kokeminen on jotain, joka voi jäädä puuttumaan, jos suhde elokuvan ääniin muodostuu puhtaasti äänitiedostojen luomista, leikkaamisesta ja kuuntelemisesta.

Tekijänä olen laajentanut ilmaisua myös elokuvan ulkopuolelle äänitaiteeseen ja radiodokumentteihin. Lisäksi olen työskennellyt näyttämömusiikin parissa. Äänisuunnittelijana ja säveltäjänä olen ennen kaikkea kiinnostunut äänen tuomista merkityksistä ja merkitystasoista mitä erilaisimpiin taiteellisiin ilmaisutapoihin. Olen pyrkinyt lähestymään ympäristömme ääniä ja nostamaan niitä esiin antamalla niille erilaisia konteksteja. *Kodinkonetanssi* (1991, 2007) oli tanssiesitys (koreografia Ulla Koivisto), jonka äänimaailman tuotin erilaisilla kodinkoneilla: pölynimureilla, sähkövatkaimilla, ompelukoneilla, kahvinkeittimillä, joita puolestaan ohjattiin valopöydän avulla. Näyttämöllä olleet koneet toimivat kuin tavalliset musiikki-instrumentit ja herättivät henkiin tavanomaiset kodinkoneäänet uudella tavalla. Näillä äänillä halusin viitata jokapäiväisten äänten meille luomiin merkityksiin, jotka usein jäävät arjessa aktiivisen huomion ulkopuolelle. Osittain samasta ajatuksesta lähti liikkeelle väitöstyöhöni kuuluva *Helsingin kaunein ääni*

(2012), jossa helsinkiläiset esittävät ympäristönsä ääniä.

Elokuvan äänen luomisessa, tai sen kuulijana en ole kiinnittynyt mihinkään tiettyyn ilmaisutapaan, vaan pikemminkin elokuvan itsensä – tarinan, valon, värin, henkilöiden – luomaan tilaan ja ilmaisuun, johon ääni oleellisenä ja tasavertaisena liittyy. Valotan tätä näkökulmaa kolmen hyvin erilaisen elokuvan avulla.

Wim Wendersin *Der Himmel über Berlin* -elokuvan (1987) äänen lähtökohdat ovat hyvin kirjalliset. Peter Handken runo, enkelten dialogi, kertojan ääni – elokuva on täynnä puhetta, hyvin erilaista puhetta. Kun enkelit kulkevat läpi Berliinin, he kuulevat ihmisten ajatusten virran, joka saa ilmaisunsa monissa päällekkäisissä monologeissa.³ Elokuvan peruskäsitelmä liittyy lihaksi tulemiseen, ruumiillisuuden kokemiseen. Enkeleitä mietityttää, miltä ruumiillisuus tuntuu: miltä tuntuu ottaa puristava kenkä jalasta tai juoda kuumaa kahvia kylmänä päivänä. Elokuva käsittelee hyvin abstrakteja asioita, sen äänimaailma ei ole ”helppo”. Ääni pikemminkin vie katsojakuulijaa pois puhtaasta kokemuksellisesta eläytymisestä ja toimii ajoittain vieraannuttajana. Siitä huolimatta, ja ehkä juuri sen vuoksi enkelihahmojen problematiikka maailman kokemisesta ruumiina ja elävänä lihana nousee kerronnassa esiin. Jos maailman kokemisestamme puuttuu ruumiin kokemisen mukanaan tuoma tuntoisuus, jonka ajattelun olevan asioiden yleistettävyyttä kokonaisvaltaisen kokemisen pohjalta, kuinka paljon olemme silloin vain kielen abstraktion varassa, ja kuinka vajavaiseksi ymmär-

3 <http://www.criterion.com/current/posts/1290-on-wings-of-desire> (20.5.2013)

ryksemme maailmasta silloin jää? Wender-
sin elokuvan naispuolinen päähenkilö on
sirkuksen trapetsitaitelija. Tämä hyvin
fyysinen ja samalla fyysisyyttä – painovoimaa –
uhmaava ammatti korostaa enkelien
aineettomuutta ja aineellisuuden kaipuuta.

Toisella tavalla vaikuttavia ovat Dar-
denne-veljesten elokuvat, joissa ääni piir-
tää raakaa ja tarkkaa realistista ilmaisu-
yhdessä kuvan kanssa. Veljesten elokuvissa
ääni saa tilansa ja muotonsa elokuvien
kokonaisilmaisusta, jossa pysytellään kirj-
jaimellisesti hyvin lähellä päähenkilöitä ja
heidän kohtaloitaan. Katsoja kokee tämän
maailman erittäin fyysisenä. Tähän vai-
kuttaa paitsi kuvakieli, jossa kamera seu-
raa päähenkilöitä ikään kuin heidän olka-
päätänsä takaa, myös ääni, joka on pää-
asiallisesti kuvaustilanteessa tallennet-
tua lähiääntä. Käsittelen myöhemmin 4.
osassa tästä näkökulmasta erityisesti *Roset-
ta*-elokuvaa (1999), mutta muutkin Dar-
denne-elokuvat toteuttavat samaa ilmaisua.

Kolmas esimerkki on Lynne Ramsayn
elokuva *We need to talk about Kevin*
(2011), joka kertoo kouluampujan äidin
maailmasta, jossa risteilevät todellisuus,
syyllisyys, syiden etsintä ja yritys pysyä
arjessa kiinni. Elokuva kertoo ääritilan-
teesta, joka on useimman katsojan koke-
mismailman ulkopuolella. Elokuvan
”todellisuus”, aika jossa äiti elää nykyi-
syyttään, on ajoittain väreiltään ja valais-
tukseltaan epätodellinen. Ääni antaa toi-
saalta vihjeitä todellisuudesta, toisaalta
korostaa tapahtumien äärimmäistä sub-
jekttiivista luonnetta. Elokuvan liikkuessa
äidin nykyisyydessä ääni antaa ymmärtää,
että nykyisyys ei välttämättä ole todelli-
suutta ja että menneet raskaat tapahtumat
värjättävät kaikkea äidin elämässä. Tämä

äänien ja kuvan epätasaparisuus luo omi-
tuisen maiseman, joka äärimmäisessä sub-
jekttiivisuudessaan pitää kerronnan tasa-
painossa sietämättömästä aiheestaan huoli-
matta. Ääni luo katsojakuulijalle mah-
dollisuuksia etäännyttää itsensä elokuvan
henkilöiden maailmasta, mikä tekee kat-
somiskokemuksesta siedettävän. Ääni on
voimakkaasta ekspressiivisyydestään huoli-
matta suhteellisen niukka (ei kuitenkaan
niin minimalistinen kuin Ramsayn eloku-
vassa *Ratcatcher*, 1999), eikä tyrkytä kat-
sojakuulijalle enempää, kuin tämä pys-
tyy kohtaamaan. Siinä mielessä elokuvan
ääni eroaa jyrkästi esimerkiksi kauhuelo-
kuvan ääniraidasta, joka useimmiten pyr-
kii manipuloimaan katsojakuulijan koke-
musta aivan tiettyyn, kauhukokemuk-
sen värittämään suuntaan. Viime kädessä
Ramsayn elokuvan äänen subjektiivisuus
ehdottaa, että elokuva voisi itse asiassa olla
ohjaajan painajainen siitä, mitä lasten saa-
minen ja tähän maailmaan kasvattaminen
voi pahimmillaan olla. Näin ääritilanne
muuttuu jokaisen ulottuvilla olevan koke-
muksen ilmaisuksi.

Nämä kolme elokuvaa ovat esimerkkejä
hienosta ja toimivasta äänisuunnittelusta,
jotka ovat onnistuneet löytämään oikean-
laisen tasapainon äänen ja muiden kerron-
nan elementtien välillä. Ne puhuttelevat
eri keinoin myös ilmaisun fyysisyydellä.
Vastaavanlaisia esimerkkejä on tietysti run-
saasti. Niinpä kiinnostukseni siihen, miten
ääni luo merkityksiä, ja kuinka se sen elo-
kuvassa tekee, on johtanut pyrkimykseen
löytää pohdinnoilleni jonkinlaista teoret-
tista pohjaa. Minkälaista äänen kokeminen
on luonteeltaan, miten ääni meissä vaikut-
taa?

Äänestä puhuminen

Tohtoripolkuni lähti aikanaan liikkeelle elokuvan parissa tehdyn työn myötä syntyneestä syvästä ihmettelystä, joka liittyi siihen, kuinka äänistä ja niiden merkityksistä keskusteltiin elokuvan tekemisen aikana. Työssäni säveltäjänä, äänisuunnittelijana, ohjaajana ja opettajana pääsin kokemaan ja todistamaan lukuisia projekteja palaveriineen ja työskentelysessioineen, joissa puhe elokuvan äänestä, tai musiikista tuntui johtavan kaikki osalliset harhapoluille. Joko sanat eivät ilmaiseet sitä, mitä ajateltiin, tai sitten ajatus ei seurannut kuulua ja koettua ääntä, tai musiikkia. Tuntui ilmenevän katkoksia, vääriä polkuja ja sekavaa kommunikointia. Työpäiväkirjastani löysin seuraavan katkelman vuodelta 1998, jolloin muutama äänisuunnittelun opiskelijani työskenteli koulun ulkopuolisen ohjaajan kanssa lyhytelokuvien parissa:

”Ohjaaja toi äänisuunnittelijoille studioon pienen pahvisen purkin, joka oli aika täynnä vanhoja nappeja. Purkki oli ohjaajan äidin nappipurkki ohjaajan lapsuuden ajalta. Tiettyyn kohtaan elokuvasaan ohjaaja halusi tuon nappipurkin soundin. Hän heilutteli purkkia silmät loistaen – tässä nämä äänet, tässä juuri se ääni joka avaa koko lapsuuden merkityksen, tunnesuhteet äitiin etc. Äänisuunnittelijat istuivat vaitonaisina ja pohtivat, kuinka menetellä tuon pienen tussahhtavan äänen kanssa, josta ei edes rapinaa, saati sitten helinää erottanut.” (P.T. työpäiväkirja 1998)

Nappipurkkia heilutellessaan ohjaajalle aukesi koko lapsuuden maisema, äitisuhte kaikkine kiemuroineen ja vivahteineen.

Äänisuunnittelijat puolestaan kuuluivat siinä pari pientä tukahtunutta kahahdusta, jotka eivät avanneet ei lapsuutta, ei maisemaa, ei mitään. Tekijöiden välissä aukeni suuri kuilu, jonka kuromiseen jouduttiin kuluttamaan paljon aikaa, eikä lopputulos tyydyttänyt välttämättä kumpaakaan.

Edellisen kaltaiset tilanteet tuntuivat olevan enemmän sääntö kuin poikkeus. Kuunneltiin samaa ääntä, mutta äänen kokemuksen muuntuminen merkityksiksi ja sitä kautta ilmaistaviksi sanoiksi oli pitkä polku, jonka varrella kullakin työhön osallistuneella oli omat yksityiset mutkansa ja lopulta myös päätepiteensä. Niinpä kirjoitinkin ensimmäiseen tutkimussuunnitelmaani seuraavan tekstin:

”Minkälaisin käsittein puhumme äänistä? Kuinka kuulemme ympäristömme äänet ja kuinka muokkaamme ne taiteelliseksi kokonaisuuksiksi? Kuinka puhumme äänikokemuksistamme muiden taiteen alojen kanssa ja kuinka liikumme kuvan ja äänen hienolla rajalla? Minkälainen materiaali ääni on? Osaamme kuvaila sitä fyysikaalisena ilmiönä, kuinka kuvaamme sitä kokemuksellisenä ilmiönä?” (Äänen metaforan synty, tutkimussuunnitelma 2007, P.T.)

Kuten yllä olevasta tekstistä käy ilmi, ajattelin kysymyksen olevan ennen kaikkea äänen kokemuksen sanallistamisesta. Tutkimuskysymystä muotoillessani olin pohjittanut sanallistamisen vaikeutta ja yhden selkeän kysymyksen sijaan minulla on liuta kysymyksiä:

”Voiko äänestä puhua vai onko äänestä vaikeneminen perusteltua?”

Löytyykö äänen puhumiseen välineitä äänen omista ominaisuuksista? Minkälaista erilaista äänipuhetta voin löytää ympäristöstäni ja miten tämä äänipuhe on tulkit-

*tavissa laajemmassa viitekehyksessä? Leikim-
mekö vain irrallisilla kielellisillä metaforilla,
joilla on yhteys vain omiin kokemusmaail-
moihimme, vai pääsemmekö lähelle itse niitä
ominaisuuksia joita äänellä fyysisenä objek-
tina on, tai niitä tuntemuksia, joita ääni
meissä tuottaa? Mikäli itse koemme ilmaise-
vamme tarkasti kokemustamme, onko tämä
kokemus mahdollista jakaa toisen ihmisen
kanssa?”* (Äänen metaforan synty, tutki-
mussuunnitelma 2007, P.T.)

Ajatuksissani halusin selvyyttä siihen, olisiko äänen kokemus jaettavissa, voitaisiinko yhteisestä kielestä päästä ymmärrykseen ja jos, niin kuinka? Nämä kysymyksenasettelut kuvastavat sitä teoreettisesti varsin hajanaista kenttää, jossa äänen parissa työskentelevä liikkuu.⁴ Äänen yhteiselle kokemiselle ei juuri tunnu löytyvän teoreettisesti selittävää yhteistä pohjaa. Silti ääni yhdistää meitä maailman kokemisessa, niin arkipäivässämme kuin taiteenkin parissa.

Taustani taiteen kentässä tulee alun perin klassisen musiikin maailmasta; opiskelin diplomiviulistiksi Sibelius-Akatemiassa. Sieltä valmistuttuani toimin soittajana Helsingin kaupunginorkesterissa kymmenisen vuotta opettaen viulunsoittoa orkesterityön rinnalla. Orkesterityö tuo oman näkökulmansa musiikin sanallistamisen problematiikkaan.

Orkesterimuusikon työ on erilaisten rutiinien ja tiheiden esiintymisten täyttämää. Uusi ohjelmisto on koko ajan työn alla varsinkin nuorella soittajalla, joka ei ole ehtinyt ammattiuransa aikana vielä käydä läpi niin kutsuttua orkesterirepertuaaria, eli

sitä orkesteriteosten ydintä, joka ohjelmistossa toistuu muutaman vuoden sykleissä. Kapellimestarista ja teoksista riippuen työ vaihteli juhlasta arkeen. Erityisesti arjen aikana oli pidettävä mieli kirkkaana ja hahmoteltava itselleen erilaisia konkreettisia päämääriä, jotta suhde työhön pysyi virkeänä, ja jotta uuden oppiminen olisi jatkuvaa. Orkesteriajalta minulla ei ole varsinaisia työpäiväkirjoja, mutta muistan, kuinka saatoin yhden – muuten ehkä pitkästyttävän – orkesteriharjoituksen ajan pohtia esimerkiksi oikean käden (jousikäden) pikkurillin asentoa ja yrittää löytää siihen optimaalisen ratkaisun suhteessa erilaisiin jousitustekniikoihin. Näiden harjoitteiden avulla – jotka olivat yhtä aikaa fyysisiä ja henkisiä – saatoin pitää suhteeni työhön elävänä ja innostuneena silloinkin, kuin mikään ulkoinen ei siihen varsinaisesti yllyttänyt. Soittimen tekniikan hallitseminen ja harjoittaminen on tällaista uupumatonta mietiskelyä, oman kehon kuulostelua ja ilmaisukeinojen hiomista suhteessa fyysiseen kokemukseen ja soivaan todellisuuteen. Musiikin suora yhteys ruumiin kokemiseen on koko ajan läsnä ja todellista. Instrumenteille kirjoitetut etydit, sekä erilaiset sormiharjoitukset ja asteikkoharjoitukset hiovat soittajan tekniikkaa niin, että ruumiin ja mielen yhteyden toteuttaminen on mahdollista. Tästä syystä lienee luonnollista, että kaikessa ääneen liittyvässä työskentelyssäni, oli kyse sitten elokuvan äänityöstä, tai säveltämisestä, oman ruumiin todellisuus äänen kokemisessa on pysynyt keskeisenä ankkurina, referenssinä ja lähtökohtana. Etsiessäni myöhemmin teorialähtökohtia väitöskirjatyöhön ruumiin todellisuus kaikessa kokemisessa oli jonkinlainen johtotähti.

⁴ Vastaavanlaisia kokemuksia teatterimaailmassa ilmenee vuonna 2014 julkaistussa kirjassa *Ääneen ajateltu* (toim. Heidi Soidinsalo).

Musiikista löytyy esimerkkejä siitä, kuinka erilaista sanastoa äänellisestä kokemuksesta voidaan käyttää ja kuinka musiikin kokemuksenkin sanallistaminen voi olla vaikeaa. Kun soitin sinfoniaorkesterissa vuosia sitten, kerrottiin seuraavanlaisista vitsejä:

Kapellimestari yritti selvittää näkemystään tietyn musiikillisen fraasin soittotavasta: ”Kuvitelkaa, että olette kasteisella niityllä ja aurinko nousee; kuvitelkaa että jostain pyrähtää lentoon lintu...” Harjoitellaan kyseistä kohtaa, mutta mestari ei ole tyytyväinen: ”Kuvitelkaa nyt mielessänne aava meren ulappa ja auringon kultainen kehä; laiva kulkee jossain kaukana horisontissa...” Taas harjoitellaan, mutta mestari ei ole edelleenkään yhtään tyytyväinen. ”Ajatelkaa vaikka rauhallista metsäpolkua, kävelette siellä...” Silloin toisen viulun äänenjohtaja kääntyy tuskastuneena taaksepäin ja sanoo soittajaryhmälleen: ”Se on siis mezzoforte!”⁵

Äänellisen ja musiikillisen kokemisen pukeminen sanoiksi on siis hankalaa. Tästäkin syystä on musiikissa kehittynyt hienovivahteinen notaatio, joka pyrkii ilmaisemaan paitsi absoluuttiset äänet kestoineen ja korkeuksineen, myös nyanssit, soittotavat, tempot ja niin edelleen. Klassinen musiikki tarvitsee notaation rinnalle kuitenkin voimakkaan esitystradition, joka selventää nuottikuvaa ja tulkitsee sitä soivaksi, ja joka siirtyy opettajien ja orkesteriyhteisöjen kautta soittajapolvelta toiselle. Ja kun siirrytään klassisen tradition ulkopuolelle, nuottikuvan suhteellisuus kasvaa. Uusimman musiikin nuotinnukseen liittyy usein verbaalinen selitys, joka avaa soittajalle käytettyjen symbolien merkitykset. Suurin osa etnisestä musiikista siir-

tyy eteenpäin ilman nuotteja, vain musiikin tekemisen tradition, siis musiikin esittämisen toisteisuuden kautta.

Elokuvan tekijäksi siirryttyäni jouduin tilanteeseen, jossa oma musiikillinen ymmärrykseni ei ollut yhtä luontevasti jaettavissa. Oli löydettävä erilaisia tapoja kommunikoida työn alla olevasta elokuvasta ja hyväksyttävä se, että musiikin ammattilaisten sanasto ei auennut elokuvan parissa työskenteleville, vaan saattoi pahimmillaan johtaa harhaan. Mutta samalla kun etsin sanastoa tähän yhteiseen keskusteluun, ajauduin kysymään teoria-pohjaa, joka mahdollistaisi sellaisen käsitteistön, joka avaisi äänen ulottuvuuksia inhimillisessä kokemisessa yleensä ja erityisesti elokuvan tekemisessä. Vaikka äänestä ja ennen kaikkea musiikista on kirjoitettu ja teoretisoitu valtavasti, tuntui kaiken keskellä kuitenkin olevan teoriavaje.

Äänisuunnittelija Walter Murch pohtii keskusteluissaan kirjailija Michael Ondaatjen kanssa notaation kehittymistä. (Ondaatje 2002, 295-298) Hän nostaa esiin benediktiiniläismunkin Guido Arzzolaisen (990-1050), joka kehitti musiikille nuottikirjoituksen.

”Merkittävä tosiasia on, että äänet, jotka olivat eteerisiä, uskonnollisia säveliä, voitiin jollain lailla esittää pisteinä. Se on yhtä merkittävää kuin kirjoitustaidon tai äänittämisen keksiminen.” (Ondaatje 2002, 295)⁶

6 ”The fact that these sounds, which were ethereal, religious tones, could somehow be captured by dots is remarkable. It’s just as remarkable as the invention of writing words or of recording music.”

5 Mezzoforte = kohtalaisen kovaa

Murch pohtii, onko edessämme vielä aika, jolloin elokuva voi saada oman nuottikirjoituksensa, joka – samalla lailla kuin musiikillinen notaatio – muuttaa elokuvan luonnetta.

Teorian äärellä

Suhteessa taiteelliseen työhön ja teorian valintaan voidaan pohtia teorian asemaa ja tarvetta. Minkälainen yleistettävyyys on tärkeää työn tekemisen kannalta? Tarvitaanko teoriaa selvittämään käytäntöä? Tarvitaanko käytäntöä luomaan teoriaa? Taidekorkeakoulujen tutkimusstrategioissa nousee usein esiin määritelmä ”tutkimuksen tulee hyödyttää alaa”. Kysymys siitä, mikä hyödyttää alaa ei ole kuitenkaan mitenkään yksiselitteinen, eikä näin ollen kovin selkeää suuntaa antava. Tekijänä ymmärtävän määritelmän muotoilun, tohtoriopiskelijana taas koen sen nousevan maaperästä, jossa pelätään, tai jopa vierastetaan ”liiallista” teoretisointia, ”liiallista” filosofointia. Teoriaa saa olla, kunhan se palvelee alaa, ja saa aikaan ennen kaikkea parempaa taiteellista työskentelyä.

Hyödyttääkö parempi teoria alaa? Ilman muuta, on oma vastaukseni. Hahmotamme maailmaa toiminnan ja siitä nousevien yleistysten ketjuna, jossa toiminta luo parempaa teoriaa, ja teoria parempaa toimintaa. Merkitysten anto, merkitysten luominen ja johtopäätösten tekeminen ovat aina yhteydessä toimintaan. Ja toiminta luo aina merkityksiä. Merkitysten avulla taas voimme luoda teoriaa, teoret-

tisia käsitteitä, joiden avulla voimme keskustella ei vain siitä mikä on tässä ja nyt, vaan jossain toisaalla joskus toiste. (Määttänen Pentti 2009) Tekijä tarvitsee yleistyksiä, ja mitä hienosyisempää ja taiteellisesti monipuolisempaa tekeminen on, sitä hienovaraisempaa ja syvempää ymmärrystä ja teoriaa se samalla luo ja tarvitsee.

Äänen teoriavaje liittyy kiintoisalla tavalla siihen historialliseen tosiseikkaan, että länsimaisessa filosofiassa tiedon saavuttaminen sidottiin perinteisesti näköäisiin. Näkemiseen liittyvä teoria on ikään kuin saanut syntymäkummikseen länsimaisen filosofian peruseriaatteet, joissa silmä ja näkeminen nostetaan ylimmäksi aistiksi. Niiden ansiosta visuaaliseen taiteeseen, tai taiteen teoriaan ei ole syntynyt vastaavanlaista aukkoa, joka äänen teoriassa on havaittavissa.⁷ Ansiokkaasti tätä äänen sivuraiteelle ajamista ovat analysoineet toisaalta filosofian kannalta muun muassa Mark Johnson (2007), toisaalta kulttuurihistorian kannalta Jonathan Sterne (2003). Ääni joutuu lunastamaan paikkansa yhä uudestaan. Äänen herättämät kysymykset, jotka jäävät länsimaisen filosofian traditiossa vastauksia vaille, on usein sivutettu alitajuntaan tai tunteisiin liittyvinä, ja näin ollen tiedon saamisen kannalta ei-relevantteina. Ääni haastaa kuitenkin olemuksellaan länsimaisen tiedon käsityksen ja samalla ymmärryksen siitä, kuinka ihminen saavuttaa tietoa ja ymmärrystä ympäröivästä maailmasta. Puolustaessaan ääntä joutuu keskelle monimutkaisia historiallisia

7 Tätä länsimaisen filosofian näkemystä, jossa tieto oli saavutettavissa aistihavainnon kautta, ja jossa näköaistilla oli ensisijainen merkitys, ovat kritisoineet monet myöhemmät filosofit, erityisesti Merleau-Ponty (2004).

ja tietoteoreettisia prosesseja, jotka viime kädessä selittävät sitä, kuinka länsimaissa on ääneen ja äänen luomiin merkityksiin suhtauduttu. Näitä näkemyksiä on vaikea ohittaa, jos yrittää ymmärtää äänen ole-
musta ja sitä, kuinka se meissä vaikuttaa.

Samasta syystä elokuvan äänen kannalta ei ole merkityksetöntä, missä laajuudessa ja missä kontekstissa äänen teoriaa luodaan, ja kuinka se suhteutetaan paitsi länsimaisen tieteenhistorian tieto-käsityksiin, myös esimerkiksi olemassa oleviin elokuvateorioihin, joista ääni on usein jo lähtökohtaisesti tiputettu pois. Vaikuttavathan tämän pois sulkemisen takana aivan samankaltaiset prosessit, jotka ovat perinteisesti saaneet aikaan äänen merkitysten sivuuttamisen toissijaisina tavassa, jolla ihminen maailmaa ymmärtää.

Ensimmäiseksi lähdin siis pohtimaan äänen kokemista ja tämän kokemuksen sanallistamista. Päädyin pitkän tien kautta keskelle taiteenfilosofisia kysymyksiä.

Työskennellessäni väitöstyöhöni liittyvän dokumenttielokuvan *Erikoisia tapauksia* (Cederström 2008) äänen parissa olin alun perin ajatellut hyödyntää elokuvan työprosessia nimenomaan pohtiakseni äänen sanallistamiseen liittyvää problematiikkaa. Työskentelyn edetessä kävi kuitenkin ilmi, että sanallistaminen toteutui pikemminkin hyvin konkreettisina listoina ohjaajan pohtimista tai itseni ehdottamista elokuvan äänistä. Äänen kokemuksellisesta merkityksestä puhuttiin työprosessin aikana loppujen lopuksi hyvin vähän. Pääpaino työskentelyssä oli kuvan ja äänen konkreettisissa kokeiluissa. Kuvaa ja ääntä pallolettiin edestakaisin ohjaajan (joka leikkasi elokuvan itse) ja äänisuunnittelijan välillä, ja taiteelliset ratkai-

sut syntyivät näiden kokeilujen pohjalta. (Pohdin elokuvan työprosessia tarkemmin 3. luvussa.) Elokuvan äänen teko-prosessi osoitti selvästi, että sanallistamiseen, tai sanallistamattomuuteen vaikuttavat niin monet tekijät, että pelkästään kielellisiä merkityksiä ja kielen käytäntöjä pohtimalla ei saa ratkaistuksi äänen kanssa työskentelyyn liittyviä ongelmia. Kysymys äänen kokemisen luonteesta kaipaa lähempää tarkastelua.

Itse päädyin lopulta pitämään sanallistamisen kysymystä ja sen lähempää tarkastelua oman tutkimustyöni kannalta toissijaisena, joskin tärkeänä itse taiteen tekemisen käytännön kannalta. Ensisijaista sen sijaan on kohdistaa huomio äänen kokemiseen sinänsä, ja siihen, minkälaisia merkityksiä ääni ihmiselle luo, ja kuinka nämä merkitykset kokemisessamme ilmenevät ja nousevat esiin. Äänen kokeminen ja tämän kokemuksen toisaalta yksilöllinen, toisaalta yhteinen perusta muodostui kiintopisteeksi etsiessäni työlleni teoreettisia lähtökohtia. (Tästä enemmän myöhemmin 2. osassa, Kohti tuntoisuuden teoriaa). Esittämäni kysymys äänen kokemuksen sanallistamisen vaikeudesta on noussut esiin myös musiikin piirissä. Musiikin merkityksiä ja niiden muovaamista sanoiksi ovat monet tutkijat pohtineet. Sanallistamattomuuden problematiikkaa on yritetty kiertää esimerkiksi laajentamalla kielen, tai tunteen käsitettä (tästä esim. Langer 1953, Raffman 1993, Arho 2004) niin, että ne voivat pitää sisällään myös ei-sanallistettuja käsitteitä tai kokemuksia.

Eräitä rajauksia ja valintoja

Tutkimusalueen määrittämisessä ensimmäiseksi heräsi kysymys äänen ja musiikin suhteesta teorian kannalta. Kuinka musiikki ja arkipäivässä ympärillämme kuuluvat äänet suhtautuvat toisiinsa? Voisinko puhua äänen teoriasta ilman, että teen eroa musiikin ja ympäristömme äänen välillä? Vanhakantaisen musiikin estetiikan mukaan musiikilla ja niin kutsutulla hälyllä oli ratkaiseva ero. Esimerkiksi *Suuri Musiikkikirja* (Elmgren-Heinonen et al. 1959, 755) määrittelee musiikin ja hälyn eron näin: “Musiikillisen äänen eli sävelen synnyttävät säännölliset värähtelyt, kun taas ns. häly syntyy epäsäännöllisistä värähtelyistä.” Uudempi musiikin estetiikka on jo pitkään tunnistanut musiikissa olevan niin säännöllistä, kuin epäsäännöllistäkin värähtelyä, ja viimeistään sekä konkreettinen musiikki (musique concrète), että elektronimusiikki toivat musiikilliseen maailmaan erilaisten sointien kirjon, jossa säännöllisyys / epäsäännöllisyys ei enää muodostanut hedelmällistä pohjaa musiikillisten äänten määrittelylle. Esimerkiksi säveltäjä Pierre Schaeffer pyrki määrittelemään ääniä niiden sointiväriin ja muiden soivien ominaispiirteiden mukaan, mikä puolestaan loi pohjaa elektronisen musiikin estetiikalle. (Chion 1983) Niinpä musiikilla ja hälyksi nimitetyllä epäsäännöllisistä värähtelyistä koostuvilla äänillä ei enää voi nähdä olevan ratkaisevaa eroa, varsinkin kun erityisesti instrumenttien tuottamat sävelet

sisältävät aina epäsäännöllistä värähtelyä, ja niin kutsutuissa hälyäänissä voi puolestaan usein erottaa säännöllisen värähtelyn luoman äänen korkeuden. Ottamatta laajemmin kantaa äänen tai musiikin määrittelyyn sinänsä olen ratkaissut asian niin, että puhuessani työssäni äänestä käsitän sen laajassa mielessä niin, että siihen kuuluu myös musiikki. Kun puhun pelkästä äänestä ja sen ilmiöistä, oletan niiden ilmiöiden sisältyvän myös musiikkiin. Mikäli huomioni koskevat nimenomaisesti musiikkia, osoitan sen tekstissäni.

Toinen tärkeä rajanveto koski kokemuksen suhdetta inhimillisten merkitysten muodostumiseen. Kun lähdin kyselemään äänten kokemisen, ja äänen kokemisen ilmaisemisen perään, oli luonnollisesti aloitettava itse kokemisesta, ja sen merkityksestä ja paikasta. Ratkaiseva merkitys työlleni, sen käsitteistölle ja kokonaishahmolle on filosofi, psykologi Kirsti Määttäsen teorialla inhimillisen ymmärryksen alkuperästä, jossa kokeminen on keskiössä (tästä tarkemmin 2. osassa). Kirsti Määttäsen lähtökohtana toimii ajatus siitä, “että ihmiselämää ja ihmisymmärrystä eivät alun perin ja ensisijaisesti jäsennä sanat ja tietoisuus, vaan teot ja tuntoisuus.” (Määttäsen Kirsti 2003, 59). Määttäsen teoriassa esiintyvät muun muassa käsitteet *tuntoisuus* ja *myötäliike*, joiden kautta aloin tarkastella paitsi äänen, myös taiteellisen työn perustaa ja olemusta. (Avaan käsitteet tarkemmin 2. osassa.) Näiden käsitteiden kautta aloin hahmottaa kokemista ja sitä kautta ruumista ja ennen kaikkea tuntoa, liikettä ja ääntä alkulähteeksi, johon kaikki inhimillinen ymmärrys viime kädessä perustuu. Sitä kautta oli mahdollista lähestyä samanaikaisesti sekä filoso-

fisia kysymyksiä että käytäntöön sitoutunutta taiteen tekemisen problematiikkaa, johon merkitysten muodostaminen ja muodostuminen olennaisesti liittyvät. Tuntoisuus ja sen pohjalta nousevat muut käsitteet, kuten *kokemuksellinen merkitys* ja myötäliike, olivat keskeisiä kaipaamani teoriapohjan löytymisessä.

Tuntoisuus käsitteenä avasi yhtä aikaa sekä tavan kokea ääntä että siitä syntyvän tavan hahmottaa ja ymmärtää maailmaa. Ymmärrämme maailmaa tuntoisuutemme avulla. Tuntoisuus on tapamme olla maailmassa. Tuntoisuus tuntuu tarjoavan ratkaisun siihen vastakkainasetteluun, joka on ollut ilmeistä sellaisissa taiteen, tai elokuvan teorioissa, joissa tietoisuus asettuu vastakkaiseksi toisaalta tunteille, toisaalta alitajunnalle. Tätä kautta alkoi hahmottaa mahdollisuus rakentaa äänen kokemiselle ja äänen luomille merkityksille sellaista yhteistä teoreettista pohjaa, jota kautta selittyisivät niin äänen konkreettiset, kuin äänen moni-vahteisemmat ja monisyisemmät merkitystasotkin. Käyn osassa 2 lähemmin läpi syitä, mistä syystä juuri tuntoisuus käsitteenä soveltuu parhaiten käsitykseeni äänestä, ja mistä syystä vastaavasti sellaiset käsitteet kuin esimerkiksi ruumiillisuus tai ruumiin muisti eivät riittäneet.

Myös kokemisen ja kokemuksen käsitteissä nojaan Kirsti Määttänen määrittelyyn kokemisesta (Määttänen Kirsti 2003), josta myös tarkemmin osassa 2. Kokemus ja kokeminen on tässä käsitteinä eroteltava toisistaan. Kokemus on yksittäinen tapahtuma, tai sen ilmaus, kokeminen puolestaan on se kokemusten virta, joka kokonaisuutena muodostaa pohjan maailman ymmärryksellemme, ja määrittää paikkaamme suhteessa ympäristöömme.

(Määttänen Kirsti 2003). Käsitteiden erottaminen selvittää sanojen arjessa toisiinsa sekoittuvaa käyttöä.

Myös pragmatistisen filosofian tapa hahmottaa suhdettamme ympäristöömme – sellaisena, kuin se kokemisessa ja toiminnassa yhdistyy – on vaikuttanut ajatteluuni. Pragmatismi korostaa tiedon syntymistä aina yhteydessä toimintaan. Taiteellinen työ on aina toimintaa, joko konkreettisessa tai vähemmän konkreettisessa muodossa. On tärkeä oivaltaa, että esteettinen toiminta on toimintaa siinä, missä muukin maailmassa toimiminen, eikä ole eroteltavissa perusolemukseltaan omaksi erityisalueekseen. Pragmatismiin liittyy myös kokemisen ymmärtäminen aina yhteydessä toimintaan. Ei ole vain erillisiä kokemuksia. Kaikki kokemukset, kaikki kokeminen määrittää toimintaamme tässä maailmassa.

”Pragmatismien lähtökohta on toiminnan tiedollisen merkityksen tunnustaminen, minkä jälkeen kokemusta ei voi pelkistää havaintokokemukseksi. Klassisen filosofian asetelma, jossa aistit yhdistävät ihmismielen ”ulkoiseen” todellisuuteen, muuttuu ratkaisevasti (...) Tämä muutos kokemuksen käsitteessä vaikuttaa myös siihen, mitä ajatellaan esteettisen kokemuksen luonteesta” (Määttänen Pentti 2012, 35).

Maailman ymmärtäminen syntyy kokemisessa, joka on aina toimintaa jossain muodossa. Toiminta pitää tässä yhteydessä ajatella laajassa merkityksessä, jolloin se ei ole vain ”käytännön puuhastelua, toimeliaana pysymistä”, vaan että se on tapa, jolla suuntaudumme maailmaan, maailman ymmärtämiseen ja siinä selviämiseen. Esteettinen toiminta suuntautuu maailmaan, ja esteettisen kokemisen tuottama ymmärrys on maailman ymmärtä-

mistä. Esteettinen toiminta ja kokeminen eivät ole luonteeltaan ratkaisevasti erilaista kuin muu kokeminen, eikä niitä näin ollen voi, eikä tarvitse käsitellä erillisenä muusta kokemisesta. (Tästä mm. Dewey 1934, Johnson 2007). Ihmisen esteettisen toiminnan juurruttaminen muuhun maailmassa toimimiseen ja olemiseen rauhoittaa ja hälventää taiteellisen työskentelyn ympärillä häilyvää mystistä hämyä.

Ruumiin paikka

Länsimaisessa filosofiassa ajatus ruumiin ja sielun erillisyydestä, jopa vastakkaisuudesta, on otettu itsestään selvänä kautta aikojen. Tämä kahtiajako on ilmennyt monella tavalla, mutta ehkä keskeisin kysymys on liittynyt tiedon saavuttamiseen, toisin sanoen ihmisen kokemisen, ja tiedon väliseen suhteeseen. Niinpä tutkimuskysymyksessäni tärkeä rajaamista vaativa alue on kysymys ruumiista. Mikä on sen paikka kokemisessa, miten ruumis liittyy maailman ymmärtämiseen ja maailman kokemiseen, tiedon saavuttamiseen? Aikaisemmat kokemukseni musiikin ammattilaisena johdattelivat tähän pohdintaan.

Taiteenfilosofiassa käytävä keskustelu ruumiista ja sen kokemisesta tarjoaa lähtökohtia äänen vaikutusta ja äänen kokemisen olemusta koskevaan pohdintaan. Fenomenologia nostaa esiin muun muassa sellaisia käsitteitä kuten aistisuus, ruumis, kehollisuus ja liha. Ruumiillinen kokeminen on se alue, jossa muusikon työ tuo

tärkeitä ulottuvuuksia elokuvaäänien tekemiseen. Vaikka ruumis ja ruumiillinen kokeminen nousivat keskeisiksi ajatuksiksi omien pohdintojeni myötä, huomaisin kuitenkin kaipaavani vielä konkreettisempia lähtökohtia oman taiteellisen työni jäsentämiseen, kuin mitä fenomenologian piirissä käytävä taidekeskustelu tuntui tarjoavan. Ruumis välineenä maailmassa olemisessa ja maailman ymmärtämisessä on usean eri alan taiteentekijälle selvää. Sen sijaan kysymys siitä, kuinka maailma jäsentyy taiteellisessa toiminnassa erityisesti äänen kanssa työskenneltäessä jää epäselvemmäksi. Tästä syystä äänen kohdalla tästä jäsenytyneisyydestä puhutaan liian usein tunteina ja alitajuntana, mikä helposti voi hämärtää sitä luonnetta, mikä äänellä nimenomaan jäsenystä luovana tekijänä on.

Yksi asia on oivaltaa asioita taiteenfilosofian keskustelussa, toinen kysymys on tuoda nämä oivallukset taiteen tekemisen piiriin. Teorian kaivaminen ja nostaminen esiin taiteen käytännöstä, ja sen kytkemisen takaisin käytäntöön on taiteellisen tutkimuksen suuri haaste. Elokuvan tekeminen – kuten taiteen tekeminen yleensä – koostuu valtavasta määrästä konkreettisia toimia. Siksi on selvää, että tutkimustyön liittyessä viime kädessä elokuvan tekemisen käytäntöön on syytä kiinnittyä sellaiseen käsitteistöön, joka ymmärrettävällä tavalla avaa itse elokuvan, ja erityisesti elokuvan äänen tekemisen prosessia. Flirttailu sellaisten käsitesumien kanssa, joiden myötä ruumis vääntäytyy yhä monimutkaisempiin asentoihin, etäännyttää helposti siitä ilmiöstä, jota ollaan tutkimassa. Monimutkaisista asennoista on vaikea suostaa itsensä takaisin käytännön pariin.

Ruumiin keskeisyys on siis ollut esillä monen taiteilijan ja taiteen tutkijan oivaluksissa, ja se näkyy keskusteluissa lukuisina erilaisina käsitteinä: ruumiin muisti, hiljainen tieto, ruumiillisuus, ruumiin tieto, kehollisuus. Koen osan keskusteluista kuitenkin varsin häilyviksi: ruumis ei niissä tunnu aina kiinnittyvän tähän maailmaan, ja siihen tekemisen todellisuuteen, jossa liikumme. Ruumiin kokeamiseen liittyvät käsitteet, ja niistä syntyvä keskustelu voivat ajoittain taipua varsin epämääräisiksi ilmaisuksiaan. Toisaalta ymmärrän, että tällainen puhe on taiteilijalle vetovoimaista. Ehkä sen avulla ajatellaan voitavan lähestyä sitä ajoittain kielellisesti vaikeasti jäsennettävää olotilaa, josta taiteentekijä usein itsensä löytää.

Merkityksen käsitteen aukaiseminen

Seuraava rajanveto tutkimuskentän hahmottamisessa liittyy merkitys-käsitteeseen, jota käytetään taiteenfilosofiaa varsin väljästi. Puhutaan taiteen merkityksistä ja taiteilijan luomista merkityksistä. Taidetta itseään ei ole perinteisesti nähty välineenä tiedon saavuttamiseen, vaan tämä paikka on varattu taiteenfilosofialle ja esteetikalle, jotka tieteenaloina luovat tietoa aistien tuottamasta kokemuksesta (Siukonen 2001, 145). Perinteisesti taiteenfilosofia on myös lähtenyt teoksen tarkastelusta,

ja merkitykset kiinnittyvät keskustelussa silloin nimenomaan teoksiin ja niitä koskeviin havaintoihin. Taide itse merkityksiä luovana prosessina jäi vaille selkeää teoriaa niin kauan kuin merkitykset käsitettiin kielellisinä. Mark Johnson (2007) esittää filosofi John Deweyn jalanjalkia (1934) seuraten, että ”taide on tärkeää, koska se tarjoaa kohotettuja, tihentyneitä ja hyvin toisiinsa kietoutuneita merkityksen kokemuksia hyödyntäen kaikkia tavallisia merkityksen muodostumisen kykyjämme”⁸ (Johnson 2007, 208). Taiteen tarjoamia merkityksiä ei siis tule nähdä erillään siitä, kuinka ihminen maailman kokemisessaan ja maailmassa toimimisessaan muodostaa muutenkin merkityksiä. Kun Johnson puhuu ”kaikista tavallisista merkityksen muodostamisen kyvyistä” hän viittaa keskusteluun merkitysten muodostumisen paikasta. Voimmeko luoda merkityksiä ilman sanoja, ja jos voimme, kuinka nämä merkitykset asettuvat suhteessa tietämiseen ja ymmärrykseemme maailmasta? Tuntoisuuden käsite avaa tätä kysymystä.

Miksi merkityksen käsitteen aukaiseminen on tuntunut niin keskeiseltä tutkimuskysymyksen kannalta? Vastausta voi etsiä monelta suunnalta. Taiteilijat luovat työssään merkityksiä, taidetta kokiesaan ihmiset luovat erilaisia merkityssisältöjä. Yleiseksi ajattelutavaksi taiteen tekijöiden keskuudessa on noussut jonkinlainen käsitys siitä, että taiteilijan luomat merkitykset eivät välttämättä ole samoja, mitä taiteen kokija kokee. Tein vuonna 2002 dokumenttielokuvan Tuhansien takien tie kuvataiteilija Kaarina Kaikkosen

⁸ ”Art matters because it proves heightened, intensified and highly integrated experiences of meaning, using all our ordinary resources of meaning-making.”

Helsingin Tuomiokirkon portaille luomasta työstä Tie. Teos koostui yli 3000 miesten pikkutakista, jotka oli aseteltu Tuomiokirkon portaille. Dokumenttielokuvassa taiteilija itse ei kommentoi omia sisällöllisiä lähtökohtiaan teoksen tekemiseen, vaan keskittyy ennen kaikkea kertomaan teoksen valmistumisen käytännöstä: kuinka takit kerättiin, lajiteltiin ja organisoitiin pinoihin, kuljetettiin ja niin edelleen. Dokumentissa merkityksistä puhuvat teosta katsomassa käyneet ihmiset, joiden näkemykset teoksen sisällöstä saattoivat olla täysin toisilleen vastakkaisia. Yksi koki teoksen syvästi uskonnollisena, toinen rajusti uskonnonvastaisena. Taiteilija puolestaan kokee, että ihmisten teoksesta itselleen luomat merkitykset ovat ”paljon enemmän, kuin mitä tekijä itse on ajatellut”. (Tuhansien takkien tie, 2002) Merkitysten käsite taiteessa on siis varsin häilyvä ja sellaisena jää taidepuheessa usein ikään kuin itsestään selvänä rauhaan, vaille tarkempaa kohdistusta. Samalla lailla kohdistamattomia ovat mielestäni käsitykset äänestä tunteisiin vetoavana tai alitajuisena. Merkitysten kysymys vaatii siis perkaamista äänen kannalta, jotta äänen luomia merkityksiä voidaan ymmärtää ja jäsentää.

Kuten edellä mainitsin, merkityksen perustehtävä on siinä, että voimme puhua ja ajatella asioita, jotka eivät ole tässä ja nyt, vaan toisaalla ja joskus toiste (Määttänen Pentti 2009, 117). Pragmatistisessa filosofiassa merkitys liitetään aina toimintaan ja tapaan. Merkitys tuodaan lähemmäksi ruumiin kokemista, ruumiin toimintaa suhteessa ympäristöönsä, ja merkitys liittyy aina tähän suhteeseen, eikä niinkään irrallisiin olioihin, jotka ovat toi-

mintamme ulkopuolella. Merkitys ei ole vain viittaussuhde kahden asian tai ilmiön välillä, vaan se syntyy aina suhteessa maailmassa toimimiseen.

”Merkityksen ongelmaa tarkastellaan tyypillisesti kysymällä, minkä ansiosta kielelliset ilmaisut viittaavat itsensä ulkopuolelle. Monet ratkaisuksi tarjottavat merkityksen teoriat vetoavat abstrakteihin olioihin tai mentaalisiin sisältöihin (Määttänen Pentti, 2009, 113).” Pentti Määttänen toteaa myös, että merkityksen ongelman luonne määrittänyt kysymyksenasettelusta, ja mikäli merkitykset nähdään ominaisuuksina, jotka kytkeytyvät tiettyihin merkkeihin, ollaan jouduttu harhaan. (Määttänen Pentti 2009, 115). Pragmatistisen filosofian mukaan merkitykset muodostuvat yhteydessä toimintaan ja saavat ilmaisuensa erilaisina tapoina.

”Tapa on siis havaittuun tilanteeseen, tai objektiin liittyvä merkitys, jonka avulla voidaan ennakoida tulevaa. Tapojen muodostuminen kokemuksen perusteella on merkityksenannon toteutumista. Tapojen ajattelu on merkitysten ajattelemista ja tavat ovat näin ymmärrettynä mentaalisia merkityssisältöjä – myös siinä mielessä, että niitä voi vain ajatella, ei katsoa kuulla tai koskettaa ” (Määttänen Pentti 2009, 93-94). Merkitys pitää näin sisällään mahdollisuuden toimintaan, se antaa suunnan ja yhteyden siihen mitä ollaan tekemässä, tai mitä suunnitellaan tehtäväksi, tai mistä tekemisestä haaveillaan. Merkityksen käsite laajenee ja irtaantuu pelkistä kielellisistä merkityksistä. ”Ei-kielellisten merkitysten hyväksyminen tekee kielenkäytön ja muiden käytäntöjen yhteyden olennaiseksi. Merkitykset muodostavat kokonaisuuden, eikä tämän jälkeen

ole enää ajateltavissa, että edes kielelliset merkitykset muodostuisivat vain kielen varassa. Kieltä käyttäen voi kirjoittaa runoja, satuja ja tarinoita, joissa asiat ovat aivan toisin, kuin koetussa todellisuudessa, mutta jos haluaa pysyä johdonmukaisena, ei ole syytä vakavissaan esittää kaikkia käsitteellisiä mahdollisuuksia myös todellisina mahdollisuuksina” (Määttänen Pentti 2009, 119). Tavat, joissa merkityksiä muodostetaan voidaan nähdä laajassa mielessä kokemisena, kokemisen osina. Kieli on riippuvainen tästä kokemisesta ja siinä tapahtuvasta toiminnan ja maailman jäsentymisestä.

Kirsti Määttäsen (2003) *kokemuksellisen merkityksen* käsitteessä puolestaan merkitys ja merkityksellisyys liittyvät prosessiin, jonka ydintä on jonkin asian tai ilmiön tuleminen tutuksi ihmisen kokemisen kulussa, ja kokemisessa tapahtuvassa toisteisuudessa. Jokin koettu ilmiö toistuu, se koetaan osana jatkuvuutta, ja se saa toisteisuudessaan kokemuksellisen merkityksen: se koetaan, tunnistetaan ja tunnetaan tuttuna, merkityksellisenä. Tämä luo puolestaan jatkuvuuden tunnetta. Näin kokemuksellinen merkitys ankkuroi esimerkiksi esteettistä kokemista osana muuhun kokemismaailmaamme, ei siitä erillisinä. Se tarjoaa laajennetun merkityksen käsitteen, joka ei ole sidoksissa kieleen merkityksen muodostumisen paikkana.

Hakeutuminen näin laajojen filosofisten peruskysymysten äärelle on herättänyt kysymyksiä suhteessa tutkimusalueen rajaamiseen. Onhan lähtökohtani taiteellisessa tutkimuksessa, mistä seuraa, että tutkimuksen ja tarkastelutavan tulisi viime kädessä tuottaa näkökulmia ja vastauksia myös käytännön taiteelliseen työhön.

Käsitykseni kuitenkin on, että taiteellinen työ on yhdenlaista ajattelua, että siinä olennoituu hyvin suoraan ja konkreettisesti filosofisia peruskysymyksiä, ja että omassa työssään taiteilija ilmentää teoksissaan maailmasuhdettaan usein selkeästi havainnoitavalla, koettavalla ja ymmärrettävällä tavalla.⁹ Pitkäaikaisen opetustyöni takia mietin paljon, kuinka kokemuksellisuuden ja maailman jäsentymisen kysymykset todentuisivat opetuksessa tavalla, joka tuottaisi taiteen opiskelijoille paitsi oivalluksia, ennen kaikkea uusia tekemisen tapoja. Kirsti Määttänen pohtii taiteen olemusta argumenttina ja sen yhteyttä inhimillisen ymmärryksen perusteisiin (Määttänen Kirsti 2013) yhdistäen näin taiteen tekemisen käytännön filosofian ydinkysymyksiin. (Tästä enemmän osassa 4, Kokonaisvaltaisuus taiteen tekemisessä ja kokemisessa.)

Tutkimuskysymyksen muotoilu

Tuntoisuuden käsitteen kohtaaminen, sekä äänen olemuksen löytäminen oli ratkaisevaa tohtoripolkuni kannalta. Filosofit Tuomas Nevanlinna pohtii ihmisen varhaisen ymmärryksen merkitystä suhteessa musiikkiin viitaten Määttäsen kanssa käymiinsä keskusteluihin:

”Entä jos emme lähtisikään liik-

⁹ Esteettisen kokemisen yhteydestä muuhun kokemisen käsittämiseen ovat kirjoittaneet muun muassa Dewey 1934, Merleau-Ponty 2012 ja Johnson 2007.

keelle autonomisen musiikin monopolista suhteessa musiikkiin, vaan pikemminkin ihmiselämän ja siihen nivoutuvan perusymmärryksen fundamentaalista musiikillisuudesta? Voisimme tutkia esimerkiksi ihmisen ensisijaisen maailman ymmärtämisen musikaalista luonnetta.

Mitä muuta kuin musiikillisia ovat sikiön ja vastasyntyneen tavat hahmottaa maailmaa? Ennen kielen syntyä ymmärrys ja maailmasuhde palmikoituu liikkeistä ja myötäliikkeistä syntyviin rytmeihin sekä äänten sävyihin, dynaamisiin eroihin ja korkeusvaihteluihin. Diskursiiviseen kieleen lapsi astuu vasta myöhemmin, mutta koskaan ymmärtävä maailmasuhteemme ei jätä tai kadota musiikillista pohjavirettään – ainakaan ilman jähmettäviä seurauksia.” (Nevanlinna 2006, 173)

Ymmärrys siitä, että äänen kokeminen, sekä äänen luomat merkitykset voivat olla avainasemassa uudenlaisen teoriapohjan hahmottamisessa ja elokuvaäänen tarkastelussa, oli työni suunnan löytymiselle keskeistä. Niinpä kysymyksen ei enää kuuluukaan, kuinka äänen kokemista sanallistetaan elokuvan tekemisessä. Tutkimuskysymys kuuluu, **mitä elokuvan tekemiselle seuraa siitä, jos ajattelemme ihmisen perusymmärryksen olevan pohjimmiltaan ja perusteiltaan rytmistä, tuntoista?** Tämän kysymyksen selvittämiseksi on toisaalta purettava auki teoriaperustaa, avattava käsitteistöä taiteellisen työn käytännössä ja lopuksi yhdistettävä siinä käytyt käsitteet elokuvan tekemisen kontekstiin. Tässä yhteydessä myös kysymys kielen käytännöistä suhteessa ääneen nousee toisella tavalla esille.

Elokvateoria ja ääni

Pyrkimyksessä vastata tutkimuskysymykseen ”Mitä elokuvan tekemiselle seuraa siitä, että ajattelemme ihmisen perusymmärryksen olevan pohjimmiltaan ja perusteiltaan rytmistä, tuntoista?” on vaarana joutua elokuvateorian ja elokuvan esteetiikan karikkoon. Tutkimustehtäväni ei ole selvittää kaikkien olemassa olevien elokuvateorioiden puutteita elokuvaäänen kokemuksellisessa tarkastelussa. Olen päättänyt tuomaan keskusteluun mukaan elokuvaäänen tutkijan Rick Altmanin ja kulttuuritutkija Jonathan Sternen. Ensin mainittu on pyrkinyt hahmottamaan elokuvan äänen paikkaa elokuvakerronnassa niin historiallisesti kuin kerrohallisestikin (Altman 1992). Sterne puolestaan lähtee liikkeelle ääniteknologian kehityksestä ja avaa sitä kautta näkyviä äänen asemaan länsimaaisessa ajattelussa. Altmanin ansioksi on luettava erityisesti se, että hän perkaa äänen paikan elokuvassa esiin erilaisten kerrostumien alta; kerrostumien, jotka ovat syntyneet niin elokuvan tekemisen käytännössä, kuin sen tutkimuksessakin. Nämä kerrostumat ovat saaneet aikaan toisaalta tekstin tulkintaan, toisaalta visuaalisiin analyyseihin perustuvaa elokuvan teoriaa. Altman (1992, 15) toteaa:

”Kun ymmärsimme elokuvan tekstinä, lainasimme käsitteistöämme ja metodologiamme aikaisemmin vakiintuneista tekstuaalisista piireistä (domain). -- Kun kuva-analyysi on antanut meille käsitteitä ja tekniikoita, jotka ovat sopusoinnussa elokuvan tekstuaalisen lähestymistavan

kanssa, äänen heterogeenisyydellä puolestaan on paljon annettavaa tapahtumalähtöiselle estetiikalle. ”Jätän käsittelemättä Altmanin ”tapahtumalähtöisen estetiikan” (event-oriented aesthetics) siitä syystä, että elokuvan tarkastelu tuntoisuuden ja kokemuksellisten merkitysten käsitteiden kautta ei sinänsä ole ristiriidassa Altmanin esteettisen ajattelun kanssa. Tuntoisuus pyrkii ”alittamaan” erilaiset vastakkainasettelut (Määttänen Kirsti 2003) ja ennen kaikkea laajentamaan sitä teoreettista ja käsitteellistä perustaa, jonka päälle on mahdollista rakentaa erilaisia tapahtumalähtöisiä, tekstuaalisia, visuaalisia tai muita analyysejä. Niiden suhteen on kuitenkin syytä olla kriittinen, mikäli ne lähtökohtaisesti sivuuttavat äänen paikan inhimillisessä kokemisessa ja erityisesti elokuvan historiassa ja elokuvailmaisussa. Niiden pitää myös kyetä suhteuttamaan analyysinsä kokemukselliseen lähestymistapaan, mikä äänen kannalta on keskeistä. Elokuvaääni on nimittäin hämmästyttävässä määrin jätetty elokuvan teorian ulkopuolelle, tai marginaaliin. Altman (1992, 35) toteaa:

”Loogisesti ottaen jokaisen elokuva-teorian tulisi ottaa käsittelyyn elokuvaäänien problematiikka. Käytännössä tätä ei juuri ole tapahtunut. Päinvastoin, hämmästyttävä määrä teoreetikkoja vetää huolettomasti johtopäätöksiä elokuvan luonteesta yksinkertaisesti tekemällä otaksuvia liikkuvan kuvan näkyvistä ominaisuuksista. Jos kyse olisi vain huolimattomuudesta, ongelma voitaisiin nopeasti korjata. Tosiasiassa teoreetikot, jotka laiminlyövät äänen, tekevät tämän täysin tietoisesti, ehdottaen omasta mielestään vahvoja argumentteja kuva-keskeisen elokuvakäsi-

tyksen puolesta. Todellakin, jotkut näistä argumenteista ovat saavuttaneet truismien, kyseenalaistamattomien oletusten tason, johon koko tutkimusala perustuu”.

Altman purkaa auki tekstissään uudelleen kaikkein yleisimmät elokuvan kuva-keskeistä tarkastelua tukevat argumentit kyseenalaistaen samalla vuosikymmeniä jatkuneen tavan keskustella elokuvasta. Ensimmäiseksi Altman käy historialliseksi vääristymäksi (historical fallacy) kutsumansa argumentin kimppuun. Tämän argumentin mukaan elokuvan ääni on elokuvaan jälkeensä mukaan tullut lisä. Altman osoittaa syyttävän sormensa jo kuuluisan Äänimanifestin vuonna 1928 laatineille Sergei Eisensteinille ja Vsevolod Pudovkinille ja Grigori Alexandroville, jotka hänen mielestään löysivät kekseliään tavan torjua äänen tuoman häiriön elokuvan kerrontaan. ”Elokuva oli elokuvaa ennen ääniraidan lisäämistä, he sanoivat, joten ääni ei voi olla perustavanlaatuisen komponentti elokuvallisessa kokemuksessa. Historiallisesti elokuvaääni on lisäksi, myöhästynyt ajatus, ja siten toissijainen.” (Altman 1992, 35)

Kuvan ja äänen tekninen kehittyminen on historiallisesti katsoen kuitenkin kulkenut rinnakkain. (Tästä esim. Sterne 2003) Tekniset keksinnöt, jotka mahdollistivat kuvan ja äänen synkronin, kulkevat toinen toistaan tukien. Esimerkiksi Thomas Edison kokeili jo vuonna 1880-luvulla Kinetophone-nimistä laitetta yhdessä William Dicksonin kanssa. Niin kutsuttu Dicksonin kokeellinen äänielokuva (*The Dickson Experimental Sound Film*) on kuvattu vuonna 1884/85. Siinä mies soittaa viulua kahden muun herran tanssiessa. Kuvausten aikana tallen-

nettiin ääni, joka tosin vasta 2000-luvulla on saatu synkroniin kuvan kanssa ja saatettu esityskuntoon. Tämä kokeellinen elokuva osoittaa epäilemättä, että kuvan ja äänen tallentaminen ja representoiminen yhdessä on ollut innoittamassa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun elokuva-alan keksijöitä ja kokeilijoita. Altman lainaa vuonna 1910 ilmestynyttä *Moving Picture World* -pääkirjoitusta (editorial): ”Mielestämme laulava ja puhuva elävä kuva on väistämättä ennemmin tai myöhemmin tulossa elokuvateatterin pysyväksi ominaisuudeksi” (Altman 1992, 36. Käännös kirjoittajan).

Altmanin mielestä toinen ongelma kuvan esittämisessä historiallisesta näkökulmasta katsoen ääntä ensisijaisemmaksi elokuvakokemuksessa ilmenee siinä, että pyritään jäädättämään elokuva tietyn aikakauden tuotteeksi. Elokuva elää ja kehittyy, ja samalla meidän on löydettävä uusia tapoja tarkastella sen ilmaisuja. Ääni ei enää ole missään tosiasiallisessa mielessä lisäke, tai jälkijätöinen ajatus (add-on, afterthought) vaan elävä ja syvästi vaikuttava osa elokuvan kokonaisilmaisuja. Niinpä on syytä etsiä lähtökohtia, jotka pikemminkin yhdistävät elokuvan eri elementtejä, kuin ajavat niitä kauemmaksi toisistaan. Yritykset todistaa äänen merkitys yli kuvan tunnutuvat yhtä huonoilta, kuin päinvastaiset lähtökohdat.

Altman varoittaa ottamasta kantaa äänen paikkaan ontologisten väittämien kautta, toisin sanoen Altmanin mielestä ei ole tarpeen lähteä keskustelemaan äänen olemukseen liittyvistä perimmäisistä kysymyksistä. Hänen mielestään on tärkeää perustaa väitteet toisaalta historiallisiin tosiasioihin, toisaalta yksittäisten eloku-

vien tarkkaan analyysiin sen sijaan, että esitetään äänen perusolemuksesta väittämiä, joiden avulla perustellaan kaikki mahdolliset käytännöt. (Altman 1992, 39). Tässä kohtaa asetun eri kannalle Altmanin kanssa. Mielestäni ääntä *on* syytä tarkastella ontologiselta kannalta samalla, kun huomioidaan sen historiaan liittyviä tosiasioita. Äänen olemuksen käsittäminen on elokuvaäänän ymmärtämisen ja tekemisen ydinasia. Äänen olemus pitää ymmärtää ennen kaikkea tuntemalla, mutta jotta tälle tunnolle aukeaa tila elokuvan tekemisen käytännöissä, äänen olemus ja äänen tila on otettava käsittelyyn. Ongelma useissa ontologisissa tarkasteluissa on mielestäni se, että ne kytkeytyvät tavalla tai toisella Jonathan Sternin ”audiovisuaaliseksi litaniaksi” nimittämään katsantotapaan (tästä lisää myöhemmin 2. osassa), jossa ääni ja kuva nähdään toisilleen vastakkaisina, tai ainakin hyvin erilaisina lähtökohdiltaan ja olemukseltaan, tai jossa ääni perustellaan aivan erilliseksi muista aisteista. Tarvitsemme äänen olemusta pohtivaa ajattelua, joka osoittaa eri aistiemme toimivan osana yhtä ja samaa ruumista, tämä ruumis taas toimii osana maailmaa. Tästä syystä olen päätenyt valitsemaani teoriapohjaan ja tuntuisuuden käsitteeseen.

Altmanin ajattelu kytkeytyy lähtökohdiltaan vahvasti elokuvatuotkimuksen ja elokuvateorian traditioon, jossa valmiiden teosten analyysi on keskeisellä sijalla. Äänen olemuksen, ontologian tarkastelu puolestaan tarjoaa lähtökohtia niin elokuvan tekijän kuin vastaanottajankin kokemuksen tarkasteluun, jossa erityisesti tekijän kannalta kyse on elokuvan tekemisessä ilmenevistä konkreettisista valinnoista,

joita kutsun siis *tuntoisuuden eleiksi*. Tuntoisuuden eleet ovat niitä konkreettisia valintoja suhteessa tarinaan, kerrontaan tai muuhun ilmaistavaan asiaan, joiden kautta tekijä – ja tekijäryhmä – rakentaa teosta. Nämä eleet ovat ilmauksia yhteisestä kokemisesta, ja voivat saada niin äänellisiä, kuvallisia kuin tekstuaalisiakin ilmiä, mutta niiden pohjalla on yksi ja sama tuntoisuus. Ne saavat ilmaisunsa sellaisina eleinä kuten *tämä näyttelijä, ei tuo; tämä kuva, ei tuo, tämä sävy, ei tuo* jne.

Keskusteluissani ohjaaja Kanerva Cederströmin kanssa käsitelimme äänen ja kuvan elokuvan tekemisen käytännössä ilmenevää ristiriitaista suhdetta:

”PT: -- kaikille äänisuunnittelijoille on semmoinen sääntö olemassa että ei saa syödä kuvaa.

KC: Sehän on just se että ei syödä kuvaa, se on niin perus että kaikki lähtee siitä. Mutta mä en ole varma edes, että mitä se tarkoittaa, tietyt efektit sitten syö, tai tappaa, tai latteuttaa sen jotenkin niin että siinä ei ole kumpaakaan silloin.” (Keskustelu Kanerva Cederströmin kanssa 3.3.2011)

Altmanin ajatuksia mukaillen voisi todeta, että äänen poissulkemista tapahtuu elokuva teorian piirissä ainakin kahdella eri tavalla: toisaalta tietoinen yleinen poissulkeminen, jossa elokuvaäänien paikka ilmoitetaan alisteiseksi kuvalle (esim. Béla Balász 1970), tai ylipäänsä vain ilmoitusmenettelyllä suljetaan käsittelyn ulkopuolelle (Laura U. Marks 2000); toisaalta käsitteiden kautta poissulkeminen, jossa teorianmuodostuksessa hyödynnetty käsitteistö ei tarjoa sijaa elokuvaäänien kokemiselle, eikä myöskään lähtökohdaisesti vastaa niihin kysymyksiin ja haas-

teisiin, joita elokuvaääni asettaa teorialle.

Elokuvaohjaaja Luc Dardenne kirjoittaa päiväkirjassaan (2010, 7): ”Minua ahdistavat kuvat ja musiikki elokuvassa, joka rakentaa mielikuvansa tukehduksella todellisuuden hengityksen liikkeet, joka rakentaa haavekuvia vertauskuvien sijaan. Kuin kulkuneuvo, joka pysähtyy, kuivuu kokoon, ajaa umpikujaan. Apua! En voi sietää noita tukkoisia täyteen ahdettuja, ratkeamaisillaan olevia kuvia, jotka eivät kuitenkaan pirstoudu hajalle. Miten kaipaankaan täyteläisiä kuvia ja ääniä, jotka värisevät, huutavat, takovat jaloillaan ja käsillään kunnes rikkovat kuplan ympärillään.”

Dardenne puhuu äänestä ja kuvasta samalta viivalta, hän näkee niiden molempien ”värisevän, huutavan ja takovan jaloillaan”. Tällainen lähtökohta on mahdollista ymmärtää tuntoisuuden kautta: elokuvan eri elementtien tuntumisen, siis *elokuvan tunnon* tarkastelun sellaisena, kuin ne niin tekijälle kuin vastaanottajallekin ilmenevät kokemuksellisesti. Miltä elokuva, jota olemme tekemässä tai katsomassa, tuntuu? Miltä elokuvan kuva, ääni, kameraliike, valo, näyttelijäeleet, liikkeet tuntuvat tekijöissä? Dardenne sanoo tämän tunnon – värinän, huudon, takomisen – puhkaisevan sen kuplan, johon elokuva voi upota. Ymmärrän tämän niin, että Dardenne kaipaava elokuva, joka kurkottaa kohti katsojaa, ja jota kohti katsoja kurkottaa, koska elokuvan tunto vastaa johonkin hänen omassa kokemismaailmassaan, antaa sille tuntoisen muodon ja sisällön. Mielenkiintoista Dardennen päiväkirjoissa on, että vaikka hän puhuu yleensä enemmän kuvasta, hän ei lähtökohdaisesti sulje pois ääntä, eikä hänen käyttämänsä kielikään sulje ääntä pois, vaan sisällyttää sen voi-

makkaasti kokemuksen kuvaamiseen. Dardennen puhumisen tapa elokuvasta avaa voimakkaasti ohjaajan kokemuksellisuutta.

Kokemuksellisuus on keskeinen asia keskusteltaessa elokuvaäänestä tavalla, joka mahdollistaa sekä tekijän että kokijan liittämissä samaan kokemiseen maailmaan. Pyrin väitöstyöni tässä osassa syntetisoimaan sellaista äänen kokemiseen ja äänen parissa työskentelyyn liittyvää teoreettista mallia, jonka avulla voidaan viime kädessä löytää elokuvaäänien käytännöstä esiin nouseviin kysymyksiin vastauksia.

Ääni elokuvan kokemisessa

Näkökulmani ja tarkasteluni lähtökohta on luonnollisesti elokuvan ääni, jota kautta pohdin tuntoisuuden ja rytmisyyden kysymystä elokuvan tekemisessä. Ehkä vaikein rajaus tutkimuksessani on ollut suhteessa elokuvan teoriaan ja elokuvan estetiikkaan.

Koska elokuvaäänien käytäntö on ollut, ja tulee pitkään vielä olemaan sidoksissa sellaisiin elokuvan käytäntöihin, joissa äänen kaikkinaista merkitystä ei ole tunnistettu, on tuntunut tärkeältä avata näkemyksiä, jotka vahvistavat äänen parissa työskentelevien omaa taiteellista näkemyksellisyttä, ja jotka antavat sille tilaa ja perspektiiviä. Koska moni elokuvan estetiikkaa käsittelevä opus jättää elokuvan äänen jo lähtökohtaisesti kokonaan käsitelyn ulkopuolelle, olen tässä työssä otta-

nut vapauden lähteä käsittelemään elokuvaa nimenomaan äänen kannalta. Mielestäni tällainen avaus on tarpeen, jotta elokuvaäänien merkitys ja mahdollisuudet nähdään toisessa kontekstissa, vapautettuina etsimään omia kokemuksellisia ja ilmaisullisia juuriaan. Oleellista on huomata, että tuntoisuuden käsite ja teoria-pohja, josta tämä käsite kasvaa, ei sulje pois kuvaa, vaan antaa myös kovalle, ja visuaalisuudelle yleensä uusia ulottuvuuksia ja uusia tulkintamahdollisuuksia.

Vaikka lähdän elokuvaäänien tarkastelusi-tani taiteenfilosofisista peruskysymyksistä, en työssäni pyri ottamaan kantaa kaikkeen elokuvan äänestä filosofisesta näkökulmasta kirjoitettuun tekstiin. Esteettisistä kysymyksistä keskeistä minulle on tuntoisuuden käsitteen kautta nouseva ruumiin suhde maailman ymmärtämiseen, ja sen välittyminen taiteen tekemisen prosessiin. Pyrin nostamaan esiin joitakin tekstejä, jotka mielestäni avaavat elokuvaäänien kysymyksiä tavalla, jota voidaan myös tulkita tuntoisuuden käsitteen ja siihen liittyvän teoreettisen ajattelun avulla. Etsin valitsemistani teksteistä ennen kaikkea rinnakkaisuuksia ja vastaavuuksia. Tärkeä kirjoittaja on äänisuunnittelija, leikkaaja Walter Murch. Hänen kirjoituksissaan kysymys ruumiista suhteessa elokuvan tekemiseen on näkyvästi esillä.

Ranskalainen elokuvateoreetikko, elokuvakriitikko ja elokuvantekijä Jean Epstein (1897-1953) oli kiinnostunut elokuvan sisimmästä olemuksesta, jonka hän määritteli fotogeenisyydeksi. Fotogeenisyys liittyi Epsteinilla kuvaan (hän kirjoitti ennen äänielokuvan syntymistä), mutta hän ennakoiki myös äänen mahdollisuuksia liittyä elokuvan fotogeenisyy-

teen, jonka hän määritteli seuraavasti: ”Kutsuisin fotogeenisyydeksi kaikkia sellaisia asioiden, olioiden ja sielujen aspekteja, joiden sisäistä laatua elokuvallinen toisintaminen kasvattaa” (Epstein 2009, 48). Ymmärrän tämän niin, että Epsteinille elokuva on taidelaji, jolle ominaista on tiettyjen asioiden tekeminen merkitykselliseksi, elokuvan oman laadun mukaan. (Tästä tarkemmin 2. osassa).

Kuten taiteen estetiikka yleensä, elokuvaestetiikka on lähtenyt liikkeelle ennen kaikkea teosanalyyseista. Valmiiden elokuvien analyysi on toki vahva perusta ja sivistys elokuvantekijälle, mutta se on jätännyt varjoonsa niin sanotun kokemuksellisen estetiikan käsittelyn. Kokemuksellisuus viittaa tässä yhtä hyvin tekijän kuin katsojankin kokemiseen, eikä niiden välillä voi ajatella olevan periaatteellista eroa. Kokemuksellisen estetiikan pyrkimys on avata kokemisen luonnetta, ja sen ainutkertaisuutta. Mikä kokemisessamme on yhteistä ja jaettavaa, ja mikä viime kädessä mahdollistaa erilaisten merkitysten olemassaolon ja jaettavuuden? Pohjimalla näitä kysymyksiä voidaan irrotta teos-ajattelusta ja lähestyä taiteen kokemista yleisempänä inhimillistä elämän ymmärrystä valottavana kokonaisuutena. (Dewey 2005 [1934])

Lisäksi nostan esiin säveltäjä, teoreetikko Michel Chionin tekstejä. Chion määrittelee omia lähtökohtiaan muun muassa seuraavalla tavalla: ”Sallikaa minun selvittää, että lähtökohtani musiikkiin ja äänielementteihin on ei-funktionaalinen. Audiovisuaalisen tilanteen ääniefektien luettelemisen ei pidä johtaa listaan, jossa todetaan, mitä ääni tarkoittaa, ja mitä se

palvelee. Ääni ei palvele. Se on.”¹⁰ (Chion 2009, 167) Tässä Chion osoittaa äänelle oman olemassaolon oikeuden elokuvan kokonaisuudessa, itsenäisenä elementtinä. Ääni ei ole palveluksessa, ääni on olemassa omana itsenään.

Chion ei ensisijaisesti nouse esiin ruumiin paikan havainnoitsijana. Hän kiinnittää kuitenkin huomion elokuvan äänen sensoriseen puoleen (2009), joka taas minulle aukeaa tuntoisuuden kautta. Chionin merkitys on myös siinä, että hänen teksteissään ensinnäkin elokuvaäänien käytäntö yhdistyy teoreettiseen ajatteluun, toiseksi ääni kuultuna ja soivana materiaalina on hänen ajattelunsa perustana. Kolmanneksi, Chion on luonut runsaasti käsitteistöä elokuvaäänien keskusteluun. Tätä kautta pyrin osoittamaan oman ajatteluni yhtymäkohtia Chionin ajatteluun ja käsitykseen elokuvan äänestä.

Tutkimus osana taiteellista prosessia

Tutkimukseni on osa Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen taiteellista tutkimusta. Taideyliopistossa tehtävästä tutkimuksesta kirjoittaa väitöskirjassaan säveltäjä Anneli Arho: ”Tutkimukseni tapahtuu eletyssä maail-

10 ”Let me clarify that my approach to music and sound elements is nonfunctionalist. Enumerating the effects of an audiovisual situation shouldn't end up in a list of how sounds mean or serve. The sound does not serve; it is”

massa, toiminnallisessa todellisuudessa. Juuri tässä ilmenee taideyliopistoissa tehtävän tutkimuksen erityislaatu. Tutkiminen on tapa kehittää ja kehittyä, mahdollisuus uudistua, nähdä valinnan mahdollisuuksia, toisenlaisia toimimisen tapoja, mahdollisuus ylittää yhteisöllisen arjen rajat.” (Arho 2004, 50). Yhteisöllinen arki taideyliopiston kontekstissa tarkoittaa usein perinteisiin sidottuja käytäntöjä ja niiden uusintamista. Uudenlaiset tekemisen tavat eivät saa aina riittävästi tilaa ja happea taiteen opinnoissa, joita perinteeseen ankkuroituvaa mestari-kisälli -asetelma toisaalta siunaa, toisaalta raskauttaa. Lisäksi vuosisataiset taiteen instituutiot lyövät oman leimansa taiteen oppilaitoksiin ja niissä annettavaan opetukseen. Yhteisöllisen arjen rajat voivat ylittyä tutkivan ja uteliaan otteen ja asenteen kautta, joka parhaimmillaan johtaa taiteelliseen tutkimukseen ja / tai uutta luoviin tekemisen tapoihin.

Elokuvaohjaaja, taiteen tohtori Saara Cantell puolestaan kirjoittaa: ”Itselleni tutkimusprosessissa keskeistä on sen kaksoisvalituksen hahmottaminen; kyse ei ole vain taiteellisen työn, elokuvien ohjaamisen hyödyntämisestä teorian aineistona, vaan myös siitä, miten keskustelu eri tekstien ja teorian kanssa voi muuttaa omaa ohjaajaidentiteettiä ja taiteellista työskentelyäni” (Cantell 2011, 18).

Dokumenttiohjaaja, taiteen tohtori Susanna Helke käsittelee omassa väitöskäsitelmässään sitä, kuinka tekijöiden teoria voi olla myös uutta ilmaisu- ja taiteellisia, teknisiä ja tuotannollisia ratkaisuja liikkeelle sysäävää. (Helke 2006). Omassa työskentelyssäni näen tämän kaksoisidoksen vahvasti, ja kuten aikaisem-

min jo totesin, lähtökohtani tohtorityöni on tarkastella aihettani enemmän kokemisen ja erityisesti tekijän kokemisen kautta. Taiteen tutkimista ja teoriaa ovat pitkälti vieneet eteenpäin kriitikot ja taidehistorioitsijat, joille teoskeskeisyys on luonteva lähtökohta. Taiteen historian ja estetiikan teoslähtökohta on myös tärkeä taiteilijalle, jotta oma tekeminen osataan nähdä taiteen kokonaisuudessa ja kontekstissa. En siis väheksy teosanalyysien merkitystä, enkä epäile niille rakentuvien taide-teorioiden oikeutusta. Omassa työssäni nostan kuitenkin esiin sellaisia teoreettisia lähtökohtia, jotka tukevat taiteen tekijän omasta käytännöstä nousevaa ajattelua ja sen filosofisia ulottuvuuksia. Samalla tuon esille mahdollisuuden, että taiteellinen työ itsessään voi olla luomassa teoriaa nostaessaan esiin sellaisia kokemisen ja maailman ymmärtämisen tapoja, jotka jäävät perinteisten tieteellisten lähestymistapojen katveeseen.

Tohtoritutkintoni koostuu kirjallisesta osiosta sekä kolmesta teoksesta, mitkä muodostavat elimellisen kokonaisuuden. Taiteellinen työskentelyni on ollut kirjoittamiselle rinnakkainen prosessi, joka on samaan aikaan toiminut aineistona, koelaboratoriona ja filosofisena maaperänä. Koska koen vahvasti taiteellisen työn olevan luonteeltaan argumentointia ja jäsentämistä, en ajattele sen muodostavan pelkästään käytäntöä, jota teoria – kirjoittaminen – tarkastelee aineistona. Taiteellisen työn tekeminen on minulle elävää ajattelua ja filosofista argumentointia, joka muodostaa kirjoitustyön kanssa kokonaisuuden, ja jossa samat teemat risteilevät eri keinoin ilmaistuna ja erilaisten prosessien kautta värittyneinä ja jäsenyneinä.

Ajallisesti ensimmäinen teos on osuuteni säveltäjänä ja äänisuunnittelijana Kanerva Cederströmin dokumenttielokuvaan *Erikoisia tapauksia* (2008). Toinen teos on ohjaamani, äänisuunnittelemani ja säveltämäni lyhytelokuva *Syvä hengitys sisään* (2010). Kolmas teos on audiovisuaalinen installaatio *Helsingin kaunein ääni* (2012), joka on valmistunut ajallisesti viimeisimpänä, ja joka muodostaa jonkinlaisen yhteenvedon koko teosten ja kirjallisen työn kokonaisuudelle.

Tärkeänä kudelmana tekstissäni ovat otteet työpäiväkirjoistani, joita olen pitänyt systemaattisesti vuodesta 1988. Työpäiväkirjani sisältävät merkintöjä taiteellisista haasteista, teknisistä ongelmista ynnä muuta sellaista, jota olen pohtinut harjoitusten ja sävellystyön, tai äänisuunnittelun lomassa. Tässä tutkimuksessa työpäiväkirjat toimivat aineistona, jota en käy läpi järjestelmällisesti, vaan nostan sieltä esiin teemoja, jotka tukevat käsityksiäni siitä, että taiteellinen työ on ajatteluprosessi, pitkä sellainen, ja jotka samalla toimivat perusteluna tutkimuskysymyksen synnyn esittelylle. Samalla etsin työpäiväkirjojeni teksteistä intuitiivisia vihjeitä ja oireita siitä, miksi myöhemmin tuntoisuus nousee niin keskeiseksi ajattelussani ja työskentelyssäni. Työpäiväkirjat pitävät myös kirjoitukseni kiinni taiteen tekemisen käytännössä. Ne toimivat alustana sille reflektiiviselle otteelle, joka muodostaa tohtorintutkintoni perustan.

2

Tuntoisuuden teorian äärellä

*”Mutta lapsen silmät ovat pimeässä suuret,
ja myrsky pauhaa lapselle.
Kumpikin pitää heiluvista lampuista.
Kumpikin on puolitiessä kieleen.”*

(Runosta *Talviyö*, Tomas Tranströmer, 2011 WSOY)



Helsingin kaunein ääni

Äänen haaste

Elokuvan äänestä on kirjoitettu runsaasti, mutta siitä huolimatta monet elokuvaäänien ammattilaiset valittavat tekstien vähyyttä. Tulkitsen asian niin, että kyse ei ole tekstien vähyydestä sinänsä, vaan tekstien teoriapohjan kapeudesta, hajanaisuudesta ja osittaisesta riittämättömyydestä kyetä vastaamaan niihin kysymyksiin, joita ääni olemassaolollaan on elokuvan keskusteluun tuonut.¹¹ Ääni haastaa teorian omalla olemassaolollaan ja omilla ominaispiirteillään, mutta sen sijaan, että teorian olisi alusta alkaen annettu ottaa haaste johdonmukaisesti vastaan, teoria onkin saatettu valjastaa todistamaan joko historiallisiin tai esteettisiin seikkoihin vedoten äänen toissijaisuutta elokuvailmaisussa. Ääni haastaa ymmärtämään ääntä. Aalto-yliopiston Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen joulukuussa 2012 järjestämässä elokuvaääntä käsittelevässä seminaarissa professori Anahid Kasabian totesi, että tarvitsemme äänen teoriaa, joka lähtee muista lähtökohdista kuin affektiteoriasta tai psykoanalyttisestä teoriasta, sillä ne eivät kykene avaamaan äänen olemusta kokonaisuudessaan.¹² Oma kokemukseni on vastaavanlainen: äänen alitajuisuuden tai äänen tunteisiin vetoavuuden ylenmääräinen korostaminen ja toistaminen hämmentää äänen parissa työskentelevän kokemusta äänen olemuksesta, eikä tuota keskusteluun tai käytännön työskentelyyn rakentavia oivalluksia. Kun ja jos sellaisia kaitetaan, avaa Kirsti Määttäsen kehittämä *tuntoisuuden* käsite äänen paikkaa ja merkitystä inhimillisessä elämässä tavalla, joka mahdollistaa äänen tarkastelutavan tukeutumatta alitajuisen tai emotionaalisen selitysvoimaan. Samalla se tarjoaa mahdollisuuden nähdä ääni ja kuva samalta lähtöviivalta.

11 Lasse Keso on kartoittanut erilaisia äänen teorioita ja keskusteluita liseniaattityössään *Kuulokulmia äänilavasteissa / näkökulmia äänen ilmaisullisista mahdollisuuksista klassisessa elokuvakerronnassa*. (1998)

12 Anahid Kasabian, luento 4.12.2012

Elokuvan äänien paikka kulttuurihistoriassa

Elokuvaäänien varhaisvaiheiden keskustelu oli varsin teknologiavoittoista. Elokuvaäänien tekijät miellettiin ennen kaikkea teknologian ja teknologiakäsityöläisyyden ammattilaisiksi, äänen toteuttajiksi. Oli tietysti ohjaajia, joiden töissä ääni voimakkaasti nousi esiin (esimerkiksi Fritz Lang, Orson Wells, Alfred Hitchcock.) Myöhemminkin mikäli elokuvissa äänellä on merkittävä ilmaisullinen osa, se on nähty vahvasti ohjaajan omasta sensibilitteetistä johtuvana (Robert Bresson, Jean-Luc Godard; sittemmin esimerkiksi David Lynch ja Terrence Malick). Vasta vähitellen nimekkäiden äänisuunnittelijoiden kuten Walter Murchin myötä elokuvaäänien ilmaisullinen puoli alkoi nousta esiin elokuvakeskustelussa ja äänisuunnittelijat puolestaan alkoivat saada tilaa ja tunnustusta elokuvan taiteellisina vastuunkantajina.¹³ Kuitenkin äänen huomiotta jättäminen elokuvan arvioissa on edelleenkin varsin tavanomaista.

Elokuvatutkija Susanna Välimäki (2008) on käynyt läpi Terrence Malickin elokuvista tehtyjä analyyseja ja toteaa Malickin elokuvien ääniraidan jääneen harvi-

13 Walter Murch on työskennellyt leikkaajana ja äänisuunnittelijana Francis Ford Coppolan elokuvissa. Näiden elokuvien ääni mieltyy enemmän Walter Murchin kädenjälkenä kuin ohjaajan. Erityisesti elokuva *Apocalypse Now* (1979) muodosti virstanpylvään Murchin äänellisen ajattelun kehittymisessä.

naisen niukalle käsittelylle, vaikka ohjaaja itse hyödyntää ääntä ja musiikkia omassa ilmaisussaan voimallisesti. ”Tilanne on yksi esimerkki elokuvatutkimuksen piintyneiden, elokuvan äänimaailmaa ja musiikkia aliarvioivien ennakkoluulojen hallitsemisesta. Ennakkoluuloissa ei ole sinänsä mitään ihmeellistä, sillä ne ovat osa länsimaista kulttuuria kaikessa kokonaisuudessaan ja historiassaan luonnehtinutta tapaa asettaa yleensä näköaisti ja visuaalisuus kuuloaistin ja auditiivisuuden yläpuolelle.” (Välimäki 2008, 51-52) Välimäen huomiot tukevat näkemystäni äänen sivuuttamisesta elokuvatutkimuksen kautta aukeavassa ajattelussa.

Kulttuurintutkija Jonathan Sterne on kirjoittanut äänen merkityksestä länsimaisen filosofisen ajattelun historiassa ennen kaikkea ääniteknologian kehittymisen perspektiivistä. Sternin ajattelu täydentää äänen osalta tutkimuksessani esiin nostamaani länsimaisen kulttuurin perusteiden tarkastelua. Jonathan Sterne sitoo äänen perinteisen ajattelun tapaan, jolla ennen kaikkea uuden ajan filosofissa lähdettiin tarkastelemaan ja tutkimaan aisteja toisistaan erillisinä. Tämä tarkastelutapa edisti niin kuvan, kuin äänenkin reproduktioon liittyvien teknisten keksintöjen tekemistä ja sitä kautta mm. kameran, projektoreiden, mikrofonien, äänenvahvistimien ja muiden elokuvan mahdollistavien välineiden kehittämistä ja valmistamista. Yksi Sternin lähtökohdista on myös kannan ottaminen kuvan ja äänen vastakkaisuutta koskeviin keskusteluihin ja argumentointeihin.

Kirjassaan *The Audible Past* (2003) Sterne ei rajoita kulttuurihistoriallista näkökulmaansa modernisaation syntyyn

ja reproduktiotekniikan tarjoamiin mahdollisuuksiin kuvan ja äänen toistossa poiketen aikaisemmista tarkastelutavoista (esim. LeMahieu 1988). Hän lähtee tarkastelemaan ääntä pidemmällä aikaperspektiivillä kulttuurihistoriallisessa mielessä. Sterne laajentaa katsantoaan koskemaan myös äänen paikkaa länsimaisen filosofian historiassa, ääntä suhteessa kuvaan ja vielä kysymystä aistien erillisyydestä. Nämä kaikki ovat vaikuttaneet siihen, kuinka miellämme aistimuksemme, miten ajattelemme ja käsitteistämme kokemuksemme. Ne ovat myös äänen ja kuvan vastakkainasettelun takana. Sterne varoittaa perustamasta äänen aseman ajattelua erilaisiin essentialistisiin katsantokantoihin, joissa ääni nähdään täysin omalakisena, riippumattomana ja muista aisteista poikkeavana ainutlaatuisuutena. On siis syytä varoa idealisoimasta ääntä. Toisaalta äänen tarjoama kuulokulma voi tuoda uusia ymmärtämisen tapoja sekä laajentaa ja kyseenalaistaa vallitsevia tottumukseen perustuvia näkökulmia.

Sterne huomauttaa, että äänitekniologian kehityksen kannalta kuulemisen tarkasteleminen erillisenä aistimuksena on ollut olennaista. Sama pätee myös näkemiseen ja vastaavasti kamerateknologian ja projisointitekniologian syntyyn. Sekä kuva- että äänitekniologia etenivät pitkien harppauksin siitä lähtien, kun tekniologioiden kehittäjät alkoivat imitoida eri aistinelinten ominaisuuksia. Äänen tutkimisen ensimmäisessä vaiheessa lähdettiin liikkeelle äänen tuottamisen imitoinnista rakentaen erilaisia koneita, jotka osasivat tavalla tai toisella matkia eläinten tai ihmisen ääntä. Esimerkiksi unkarilainen keksijä Wolfgang von Kempe-

len kehitti 1760-luvulla puhuvaa konetta, joka koostui metallisista leukaa muistuttavista rakenteista, joista jokainen pystyi imitoimaan yhtä vokaalia, sekä niihin yhteydessä olevasta urkujen pilliä muistuttavasta putkesta ja pilleihin ilmaa puhaltavista palkeista (Wood 2003, Sterne 2003). Kempelenin keksintö kiersi näytettävänä ympäri Eurooppaa, kuten monet muut siihen aikaan rakennetut ihmisen eri ominaisuuksia matkivat koneet. (Wood 2003)

1800-luvulta lähtien äänitekniologia otti uudeksi lähtökohdakseen ihmisen kuuloaistin matkimisen, eikä enää äänen tuottamisprosessin imitoimisen. Tähän käännteeseen perustui viime kädessä sekä mikrofoniin että kovaäänisten kehittäminen. Tässä uudessa äänen tutkimuksen suuntauksessa (jota Sterne pitää paradigmaattisena muutoksena) huomio kiinnitettiin ihmisen korvan toimintamekanismiin ja sen jäljittelemiseen, sekä myös äänen visualisoimiseen. Tästä erinomainen esimerkki on Leon Scottin vuona 1857 kehittämä fonoautograafi, jossa ääniä keräävän torven toisessa päässä oli kiinnitetty kalvo, sekä graafinen terä, joka puolestaan piirsi kalvon välittämät äänten värähtelyt kammesta väännettävälle vahasynterille. (Sterne 2003, 35). Äänen tutkimisen uudessa aallossa oli ennen kaikkea kyse äänen näkyväksi tekemisestä.

”Yritykset äänen representoimiseen visuaalisesti olivat itsessään suuremman prosessin tuotteita, missä ääni eristettiin ilmiönä, ja minkä kautta siitä tuli teoreettisen ja käytännöllisen tiedon kohde. (...) Äänen visualisoinnin yritykset osuivat siis yksin sen vaiheen kanssa, jossa ääni rakentui itsessään teoreettisen tiedon kohteeksi; siinä puhe, musiikki ja muut inhimilliset

äännet redusoitiin äänien (noise) eri kategorioidiin, joita voitiin tutkia äänen luonnontieteellisen tutkimuksen kautta. Akustikassa taajuudet ja aaltoliikkeet olivat etusijalla, eikä niinkään sellaiset erityiset merkitykset, mikä niillä saattoi olla ihmiselämässä.” (Sterne 2003, 42-43)¹⁴

Sterne osoittaa, kuinka äänen teknologian historia kiinnittyi voimakkaasti uudella ajalla näkemiseen ja kiinnittää huomion siihen, kuinka äänen olemassaolon luonne on erityisesti uuden ajan luonnontieteissä todistettu visuaalisen havainnon avulla. Kautta ääniteknologian ja ääni-ilmaisun historian sama kehitys on jatkunut, ja se on myös helposti todennettavissa. Ääni-aaltojen olemassaolo todistettiin, kun ne ymmärrettiin havainnollistaa sirottelemalla hiekan jyviä metallilevylle, joka puolestaan saatettiin resonoidaan viulun jousen avulla. Metallilevyn päälle muodostui näin ääniaaltojen visuaalisia representaatioita.¹⁵ Koko äänenkäsitteilytekniikan edistyminen on ollut voi-

14 Attempts to represent sound visually were themselves artifacts of a larger process through which sound was isolated as a phenomenon and by means of which it would become an object of theoretical and practical knowledge in its own right. (...) Attempts to visualize sound thus coincided with the construction of sound as an object of knowledge in its right: where speech, music and other human sounds were reduced to special categories of noises that could be studied by the sciences of sound. In acoustics, frequencies and waves took precedence over any particular meaning that they might have in human life.”

15 Tämän 1700-luvulla tehdyn kokeen vastine nykyajassa on esimerkiksi niiden elokuvaohjaajien innostus, kun he ensimmäistä kertaa näkevät ääniaallon visuaalisena muotona äänenkäsitteilyohjelman raidalla. Ääniaallon kuva tuntuu joskus todentavan äänen olemassaolon paremmin kuin sen korvin kuultu vastine.

makkaasti sidoksissa siihen, että ääni on kyetty visuaalisesti käsittämään ja hahmottamaan.¹⁶ Äänten visualisointi puolestaan johti siihen, että ääntä ei niinkään perusteltu sen omalla, soivalla ilmenemisen tavallaan. Tämän ajattelun vaikuttimena oli se, että ennen kaikkea visuaalisella havainnolla oli todistusvoimaa uuden ajan tieteen havaintokokemuksissa ja tiedon muodostamisessa.

16 Toinen tärkeä äänen tutkimussuunta 1800-luvulla keskittyi kuuloaistin mekanismiin, jonka ytimessä oli jälleen korvan anatomia ja äänen ajattelu signaalina, joka etenee ennen kaikkea fysiologisena prosessina. Tämän ajattelutavan keskeinen ilmentäjä ääniteknologiassa oli tutkija, fyysikko Hermann Helmholtz (1954)

Audiovisuaalinen litanian

Jonathan Sterne (2003) käsittelee myös äänen ja kuvan kokemuksen tietoista vastakkainasettelua, jota hän kuvaa kriittisellä ja ironisella käsitteellä ”audiovisuaalinen litanian”. Tällä Sterne viittaa siihen monella tavalla ja monella tasolla ilmenevään dikotomiaan, jota kuvan ja äänen välillä on eri tahoilla pidetty yllä. Audiovisuaalisen litanian perimmäinen tarkoitus on Sternin mukaan idealisoida kuuleminen jonkinlaisena ”puhtaan sisäisyyden” (pure interiority) kokemuksena. Tämän takana on Sternin mielestä osaltaan romantiikan ajan pyrkimys esittää musiikki puhtaana, materiaalisesta maailmasta vapaana, transsendenttina ja jopa mystisenä kvaliteettina.

Audiovisuaalinen litanian Sternin mukaan:

- kuuleminen on pallomaista, näkeminen on suuntautunutta
- kuuleminen ympäröi ja upottaa (immerse) kuulijansa, näkeminen tarjoaa perspektiivin
- äänet tulevat meitä kohti, näkeminen kulkee kohti objektiaan
- kuulemisessa ollaan tekemisissä tilojen, näkemisessä pintojen kanssa
- kuuleminen aiheuttaa fyysikaalisen kontaktin ulkomaailmaan, näkeminen vaatii etäisyyttä siitä
- kuuleminen sijoittaa meidät tapahtuman sisäpuolelle, näkeminen luo perspektiiviä siihen
- kuuleminen kääntyy kohti subjektiivisuutta, näkeminen kohti objektiivisuutta
- kuuleminen tuo meidät kohti elävää maailmaa, näkeminen liikuttaa meitä kohti atropiaa ja kuolemaa
- kuulemisessa on kyse affekteista, näkemisessä järjestä
- kuulo on ensisijaisesti ajallinen aisti, näkö ensisijaisesti tilallinen
- kuuleminen on aisti, joka upottaa (immerse) meidät maailmaan, näkeminen aisti, joka kuljettaa (removes) meidät pois siitä.

(Sterne 2003, 15)

Audiovisuaalisen litanian kautta Sterne varoittaa erilaisten kokemuksen tapojen idealisoinnista ja niiden ominaislaatuisten liiallisesta yleistämisestä. Toisekseen Sterne muistuttaa meitä, että yhden aistin käyttäminen ei tukahduta toista. Kokemisemme on ennen kaikkea kokonaisvaltaista; aistien erillisyyden ajatusta

voi hyödyntää tutkimisvälineenä, mutta viime kädessä maailma ei ilmene meille erillisyyksinä. Kolmas tärkeä muistutus on, että kuulemisen ja näkemisen asettaminen tunne / järki -dikotomiaan on peräisin länsimaisen uuden ajan tieteellisen ajattelun piiristä, eikä tämä vastakkainasettelu enää osu yksiin tieteellisen tutkimuksen, eikä ennen kaikkea kokemuksellisen maailman ymmärtämisen kanssa.

Katseesta ja äänestä

Esimerkkinä siitä, kuinka yksipuolinen käsitteistö sanelee elokuvateoreettista ajattelua on katseen käsite. Tämä käsite on noussut esiin niin elokuvan, kuin laajemminkin kulttuurin teorioissa. Samoin käsitteet kuva tai kuvasto (image, imagery) ovat tulleet hyödynnetyiksi tavalla, joka ehdottaa laajaa yleistettävyyttä alan tutkimuksen eri koulukuntien katsannoissa. Sterne kommentoi näitä keskusteluja seuraavasti:

”Katseen kysymys kummittelee useiden koulukuntien joukossa, kuten feminismi, kriittinen rotuteoria, psykoanalyysi ja jälkistrukturalismi. Kuvan (image) ja näkemisen kulttuurinen status askarruttaa suuria mieliä semiotiikassa, elokuvatutkimuksessa, useissa kirjallisuuden ja taidehistorian tulkinnan koulukunnissa, arkkitehtuurissa

ja kommunikaatiossa.”¹⁷ (Sterne 2003, 4)

Katseen käsite näyttää siis helposti löytävän tien monenlaisiin kulttuurin tulkintoihin. Ääni ei ole saanut yhtä laajaa asemaa. Vaikka äänestä kirjoitetaan paljon, äänen teoria ei kuitenkaan ole muodostunut keskeiseksi kysymykseksi kulttuurin teoreettisessa tarkastelussa, lukuun ottamatta ääntä (voice) fenomenologiassa ja psykoanalyysissä, sekä sen negatiota dekonstruktivismissa (Sterne 2003, 4). Ottamatta sen enempää kantaa näiden teorioiden taustoihin, pyrkimykseen, perusteluihin tai oikeutukseen on syytä huomata, että ne ovat ennen kaikkea tuottaneet paljon tekstiä, jota voi kommentoida Veit Erlmannin tapaan (2004, 4):

”Väittämällä siitä, että moderni on ennen kaikkea visuaalisen aikakautta (Levin 1993), tai että porvarillinen yhteiskunta on rakennettu näkemisen, huomioimisen ja tarkkailun teknologioiden (Lowe 1982) varaan ei ole enää paljon heuristista arvoa. Samaan tapaan rinnasteinen käsitys, jonka mukaan koloniaaliset ja postkoloniaaliset suhteet riippuvat pohjimmiltaan katseesta, on näköjään tuottanut vain lisää tekstejä ja lisää kuvia, vaikka se auttoikin nostattamaan kyseenalaistamista suhteessa länsimaiden tiedon ja representaa-

17 “The question of *the gaze* haunts several schools of feminism, critical race theory, psychoanalysis, and poststructuralism. The cultural status of *the image* and seeing occupies great minds in semiotics, film studies, several schools of literary and art-historical interpretation, architecture, and communication.”

tion monopoliin.”¹⁸ (Erlmann 2004, 3-4)

Ei siis ehkä ole tarkoituksenmukaista pyrkiä tuottamaan vastaavaa määrää tekstiä äänestä, vaan sen sijaan olisi aiheellista *kuulla* ääni, ja ottaa vastaan sen asettama haaste äänen kokemukselliselle ymmärtämiselle ja äänen tavalle osallistua kokemuksellisten merkitysten syntyyn, sekä ymmärrykseemme maailmasta. Syyn siihen, että äänen kysymys ei ole muodostunut keskeisemmäksi Sterne näkee olevan niin kulttuuriteoreetikoiden kuin äänen teoretisoijienkin joukossa:

”Mutta ilman jonkinlaista kaiken ylle ulottuvaa jaettua sensibiliateettiä siitä, mistä koostuu äänen historia, äänikulttuuri tai äänen tutkimus, äänen historian kokoon kerääminen siitä hämmentävästä määrästä tarinoita, jotka koskevat puhetta, musiikkia, teknologiaa ja muita ääneen liittyviä käytäntöjä, on yhtä lupaavaa ja houkuttelevaa kuin ikkunaruuudun yhteen kokoamisen sirpaleista”¹⁹ (2003, 4).

Jotta tältä sirpalemaisuuodelta vältyttäisiin, on Sternien mielestä äänen teoriaa siis

18 ”To assert that modernity is essentially a visual age (Levin 1993) or that bourgeois society rests on technologies of seeing, observation and surveillance (Lowe 1982) is no longer of much heuristic value. By the same token, the parallel notion that colonial and postcolonial relations hinge fundamentally on the ‘gaze’, even though it helped spur the questioning of Western monopolies over knowledge and representation, appears to have generated only more texts and more images.”

19 “But, without some kind of overarching, shared sensibility about what constitutes the history of sound, sound culture or sound studies, piercing together a history of sound from the bewildering array of stories about speech, music, technology, and other sound-related practices has all the promise and appeal of piecing together a pane of shattered glass.”

kyettävä rakentamaan jonkinlaisesta yhteisestä ymmärryksestä käsin. Äänen teoretikot vain harvoin pyrkivät laajentamaan näkemyksiään välittömien ääneen liittyvien käytäntöjen yli. Niinpä Sterne kirjoittaa:

”Voimme tarkastella aisteja täysin historiallisina ainoastaan, jos tarkastelemme yhteiskuntaa, kulttuuria, teknologiaa ja ruumista sellaisenaan inhimillisen historian tuotteina.”²⁰ (2003, 5)

Sternien ratkaisu tähän kysymykseen on lähteä rakentamaan äänen ja ennen kaikkea ääniteknologian historiaa suhteessa länsimaisen filosofisen ajattelun, tieteen ja tutkimuksen historiaan ja sitä kautta hahmottamaan, kuinka aistien tutkiminen johti vähitellen uusiin keksintöihin niin kuvan, kuin äänen taltioinnin historiassa. Sternien päämäärä on ”irrottaa ääni sille osoitetulta naturalistiselta uralta” (2003, 14). Tällä Sterne ymmärtääkseni viime kädessä tarkoittaa, että ääntä ei voida julistaa erikoistapaukseksi, jota ei koskisi samanlainen analyttinen käsittely, kuin muitakin kulttuurin alueita. Niinpä Sterne erottautuu äänen sisäisyyden ilmenemisen tutkijoista (esim. fenomenologit) ja määrittelee omaksi alueekseen äänen ulkoisen ilmenemisen (externality) tutkimisen. Samalla kyseenalaistuvat jo aikaisemminkin esiin tulleet väittämät äänen yksinomaisesta alitajuisuudesta tai tunteisiin vetoavuudesta. Ne voidaan nähdä osana audiovisuaalista litaniaa, jonka vaarana on äänen idealisoiminen.

Suhteessa äänen sisäisyyteen otan väliä matkaa Sterneen ja väistän toisaalle; tun-

20 “We can fully consider the senses as historical only if we consider the society, culture, technology and the body as themselves artefacts in human history.”

toisuuden retoriikan tarkoitus on osoittaa kaiken inhimillisen ymmärryksen pohjalla olevaa yhteistä perustaa, joka kohdun aikaisessa olemisessa rakentuen ei ole luonteeltaan millään lailla mystifioivaa, eikä erityisesti introverttia, vaan sillä voi hyvin nähdä olevan konkreettisen luonnontieteellisen ja kaikkien ihmisten kehitykseen – niin yksilöinä, kuin lajina – liittyvän pohjan. En siis ajattele äänen sisäisen kokemisen olevan ei-materiaalista luonteeltaan, vaan hyvinkin konkreettista ja materiaalista siinä mielessä, että äänen kokeminen ja äänen kuuleminen ovat vahvasti ruumiiseen sidottuja tapahtumia. Tästä syystä haluan korostaa ääntä soivana ja tuntoa luovana elementtinä, joka itsessään kertoo ja ilmaisee jotain. Sisäisyys tai ulkoisuus ovat toisiinsa kietoutuvia elementtejä, joiden rajapinta on häilyvä.

Yhteenvetona: ei ole syytä erottaa ääntä omaksi erilliseksi osakseen ihmisen kokemisessa ontologisessa mielessä. Äänellä on erillisenä tarkasteltuna oma erityinen luonteensa, mutta siihen ei sisälly mitään sellaista ainutlaatuisuutta, joka ylittäisi muiden aistien tuottamat ainutlaatuisuudet. Ei voida todistaa, että yhden aistin käyttäminen estäisi käyttämästä täysipainoisesti muita aisteja. Erillisyyksien rakentaminen on ollut perusteltua teknologian ja tutkimuksen kannalta, mutta inhimillisen kokemisen ja ymmärryksen kannalta aistien kokonaisvaltaisuuden mieltäminen on keskeistä.

Kokonaisvaltaisen kokemisen ajatus elokuvan historiassa

Elokuvan historia ei suinkaan ole ollut pelkkää äänen pois sulkemista, eikä elokuvallinen ajattelu myöskään ole ollut alkuperäisesti ja puhtaasti visuaalista luonteeltaan, kuten Rick Altman totesi. Elokuvan alkaessa saada muotoaan olivat kuvan ja äänentoistoon liittyvät keksinnöt koko ajan kehittyviä. Kuvan ja äänen synkronin löytyminen vei myös oman aikansa. Erialaisten jatkuvien kokeilujen ja keksintöjen tulva oli elokuvan tekemiselle ominaista, kunnes vähitellen vakiinnuttiin erityisesti niin kutsutussa Hollywood-elokuvassa tiettyihin tuotannollisiin muotoihin.

Varhaiset elokuvan tekijät olivat aluksi niitä, jotka tekemisensä ohella loivat elokuvallisen ajattelun käsitteistöä ja teoriaa. On tärkeää huomata, että käsitteistö muotoutui kiinteässä yhteydessä tekemiseen. Teoreettisen ajattelun ja kirjoittamisen kehittämisen päämääränä oli ennen kaikkea hahmottaa uuden välineen mahdollisuuksia, sen suhdetta muihin taiteellisiin ilmaisumuotoihin. Tässä määrittelyssä syntyi runsaasti käsitteistöä, joista suhteessa ääneen paljon on siteerattu Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin ja Grigori Alexandrovin julkilausumassa esittämää elokuvallisen kontrapunktin käsitettä (Eisenstein 1978, 369-371). En käy työssäni yhteydessä läpi laajempaa katsausta siihen, kuinka kokonaisvaltainen kokeminen ilmenee elokuvakerronnan

teoriassa, vaan tyydyn nostamaan tässä yhteydessä esille Jean Epsteinin, jonka käsitteet ja teoretisointi ovat mielestäni kiinnostavia nimenomaan suhteessa tuntoisuuden ja kokemuksellisten merkitysten käsitteisiin.

Jean Epsteinin ajatukset fotogeenisyydestä ja konestesiasta

Jean Epstein (1897–1953) kuului ranskalaiseen varhaiseen elokuvantekijöiden joukkoon. Epstein oli elokuvaohjaaja, kriitikko sekä teoreetikko, mikä ei ollut epätavallista elokuvataiteen alkuaikoina 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Elokuvatelijät osallistuivat ahkerasti uuden taiteenmuodon synnyttämän kokemuksen tarkasteluun ja ymmärtämiseen; tekijöille oli tarpeen hahmottaa elokuvaa suhteessa muihin taiteen muotoihin ja tutkiskella elokuvan ilmaisun omaa laatua. Epstein aikalaisineen pyrki hahmottamaan keskusteluissa myös uudenlaisia filosofisia käsitteitä rakentaakseen pohjaa elokuvan estetiikkaa koskeville näkemyksilleen. Merkittävää tässä keskustelussa oli uusien käsitteiden luominen, joiden avulla tarkennettiin elokuvan suhdetta muuhun taiteeseen ja kulttuuriin ja avattiin sitä, mikä elokuvassa taiteenlajina koettiin ja ymmärrettiin ainutlaatuisena. Epstein nosti esille

alun perin ranskalaisen elokuvaohjaajan ja kriitikon Louis Dellucin (1890–1924) kehittämän käsitteen fotogeenisyys. Epsteinin tarkoittamassa muodossa fotogeenisyyden käsite oli laaja ja liittyi elokuvan ominaislaatuun. Fotogeenisyyden Epstein määritteli seuraavasti:

”Kutsuisin fotogeenisyydeksi kaikkia sellaisia asioiden, olioiden ja sielujen aspekteja, joiden sisäistä laatua elokuvaallinen toisintaminen kasvattaa. Ja jokainen aspekti, jota elokuvallinen toisintaminen ei kohota, ei ole fotogeeninen, ei kuulu elokuvataiteeseen.” (Epstein 2009, 48)

Elokuvatutkija Antti Pönni valaisee fotogeenisyydestä käytyä keskustelua: ”Fotogeenisyyden käsitteen avulla Epstein ja muut 1910–1920-lukujen vaihteen ranskalaiset keskustelijat pyrkivät saamaan otetta elokuvan synnyttämästä uudesta ja hämmentävästä kokemuksesta: elokuvassa maailma näyttäytyi aivan uudella, ennennäkemättömällä tavalla, se nähtiin ikään kuin ’ensimmäistä kertaa’. Fotogeenisyyden nähtiin ilmentävän elokuvan erityisyyttä suhteessa muihin ilmaisumuotoihin, ja sitä pidettiin jopa elokuvan taideluonteen perustana.” (2009, 6-7)

Fotogeenisyyden käsite sellaisena kuin sen nykyisin käsitämme – kuvauksellinen – tarkoittaa henkilöä, jonka ulkonäkö soveltuu erityisen hyvin valokuvan tai elävän kuvan representaatioon. Epsteinille kysymys oli paljon laajempi. Oman näkemykseni mukaan on mahdollista – erityisesti ajatellen Epsteinin jatkossa kehittelemiä muita käsitteitä – tulkita Epsteinin fotogeenisyyttä elokuvan erityispiirteenä, joka tulee sisällyttämään myös äänen. Maailma, joka ikään kuin ”nähdään ensimmäistä kertaa” myös kuullaan kuin

ensimmäistä kertaa. Kun Epstein kuvaa suuresti arvostamaansa Charlie Chaplinia, hän kirjoittaa: ”Chaplin on luonut ylirasittuneen sankarin. Koko hänen näyttelmissensä perustuu väsyneen hermoston reflekseihin. Soittokello tai äänitorvi saa hänet loikkaamaan, nostaa hänet levottomana pystyyn käden asettuessa äärimillään takovan sydämen päälle. Tämä ei ole niinkään esimerkki, kuin hänen hermostollisen fotogeenisyytensä synopsis.” (Pönni 2009, 10) Tämä esimerkki on kirjoitettu mykkäelokuvan aikana ja kaikkiin siinä viitattuihin tapahtumiin sisältyy äänen läsnäolo. Koska ääni ei kuitenkaan teknisessä mielessä ollut läsnä, kiinnitettiin huomio teoreetikoillakin näkemiseen ja kuvaan, joiden nähtiin olevan fotogeenisen ilmaisun olemus. Tulkitsen Epsteinin Chaplin-esimerkkiä niin, että Epsteinin kuvailemaan kokemukseen liittyy yhtä aikaa tunnistaminen ja vahva läsnäolon kokeminen. Läsnäolo tulee tuntuvaksi ja koettavaksi nimenomaan äänen kuvitteellisen olemassaolon kautta. Samalla se osoittaa, kuinka mykkäelokuvassakin ääni on vahvasti läsnä.

Epsteinin katsotaan edustaneen ranskalaista impressionistiseksi kutsuttua elokuvasuuntausta (Pönni, 2009). On puhuttu myös avant-gardistisesta elokuvasta. Ottamatta kantaa genremäärittelyihin lienee kuitenkin selvää, että kyseessä oli elokuvakeskustelu, joka liikkui kertovan ja ei-kertovan elokuvan, sekä taiteellisen, tai niin kutsutun antitaiteellisen elokuvan akseleilla. (Pönni 2009) Tässä keskustelussa esiintyi näkemyksiä elokuvan yhtäläisyydestä musiikkiin, elokuvasta ”liikkuvana plastisena taiteena”. Antti Pönni kirjoittaa:

”Erityisesti musiikkianalogia (elokuva ’valon musiikkina’ tai ’visuaalisena sinfoniana’) oli suosittu: elokuvan tulisi olla silmille sitä, mitä musiikki on korville, herättää tunteita draamallisten käänteiden sijaan visuaalisuuden, liikkeen ja rytmin avulla” (2009, 15).

Vapaasti tulkittuna Epsteinin pohdinnan voi ajatella sisällyttävän myös äänen elokuvan kokemiseen – oleellista ei ollut kuva sinänsä, vaan elokuvallinen toisintaminen. Se, mikä sai merkityksensä elokuvallisessa toisintamisessa, oli fotogeenistä, ja koska musiikilla nähtiin yhtäläisyyksiä elokuvaan, sen voidaan ajatella liittyvän Epsteinin fotogeenisyyden ideaan. Fotogeenisyys näyttäytyisi jonkinlaisena läsnäolon kokemisen taiteena; sellaisten asioiden ja olioiden näkyvyytenä ja kuuluvuutena, jotka elokuvassa koettuina saavat uuden merkityksen läsnäolonsa kautta. Tässä voi nähdä yhtenevyyksiä esimerkiksi Dardenne-veljesten elokuvakäsitykseen. Epstein korosti myös näkemystään elokuvasta ei-kerronnallisena välineenä.

”Vastaavasti elokuvan tulee välttää kaikkia väistämättä haitallisia suhteita historiallisiin, opettaviin, kertoviin (moraalisiin tai epämoraalisiin), maantieteellisiin tai dokumentaarisiin aiheisiin. Elokuvan tulee pyrkiä muuttumaan ensin osittain ja lopulta kokonaan elokuvalliseksi, toisin sanoen käyttämään ainoastaan fotogeenisiä elementtejä.” (Epstein 2009, 49)

Näistä keskusteluista nousi esiin näkemyksiä, jotka puolsivat ajatuksia elokuvasta ei-rationaalisenä kokemuksena vastakohtana kerrontaan tiukasti sitoutuneelle elokuvalle. Epsteinin ajattelussa ”korostuu surrealistien ajattelua ja psykoanalyysiä lähenevä tai ainakin niitä sivuava

näkemyksistä elokuvasta välineenä, joka avaa tien ei-rationaaliselle tai 'mystiselle' kokemukselle todellisuudesta" (Pönni 2009, 16). Epstein kuvasi modernia sivilisaatiota ennen kaikkea aivojen ja hermoston kautta tapahtuvana elämänä. Moderni elämä sai aikaan aivojen ja hermojärjestelmän väsymisen, sillä modernin elämän vauhti (vitesse) oli raju ja sopeutuminen tähän elämään vaati aivoilta ja hermostolta koko ajan enemmän.

"Epsteinille modernissa kirjallisuudessa ja runoudessa on kyse 'tuntemisesta tai aistimisesta ennen ymmärtämistä' (...) ts. maailman kokemisesta tavalla, joka ohittaa rationaalisen ymmärryksen tai edeltää sitä" (Pönni 2009, 18). Mielenkiintoista on, että Epsteinille tämä tuntemisen tila syntyy väsymyksen kautta, ts. tilassa, jossa ei määritellä maailmaa rationaalisen tiedon kautta, vaan annetaan tilaa tunnoille ja tunteille.

"Epsteinille väsymyksen avaama tiedon muoto ilmenee ruumiillisessa kokemuksessa, jota hän kutsuu konestesiaksi (*conesthésie*). Termi viittaa ei-käsitteelliseen, erityisesti ruumiin sisäosien kautta tapahtuvaan kokonaisvaltaiseen, täsmällisesti paikantumattomaan kokemukseen, jossa erilliset (ruumiin sisäiset) aistimukset sulautuvat yhteen." (Pönni, 2009, 19)

Konestesian käsite on mielenkiintoinen, koska siinä voi nähdä oivalluksen kaiken aistimisen yhteisestä perustasta. Toisaalta Epstein ajattelee konesteettisen kokemuksen jäsentymättömäksi (Pönni 2009). Samaan aikaan Epstein määrittää konestesian käsitettä alitajunnan fysiologiseksi ilmentymäksi. Alitajunta ei siis ole hänelle pelkkä piilevä tietoisuuden muoto, vaan pikemminkin jotain hyvin fyysistä ja ruu-

miillista (Pönni 2009, 19). Näin konestesian käsite voidaan tulkita yhtenä tapana hahmottaa sitä elokuvan vaikuttamisen tapaa, missä maailma ilmenee kokemuksellisesti, mutta joka myös antautuu kielelliselle erittelylle tai tunteiden tarkastelulle.

"Kutsun (ihmistä) kehittämään toimintaansa kokonaisuutena, nauttimaan samalla kertaa kahdesta suuresta kyvyttään: tuntemaan ja ymmärtämään samanaikaisesti. Tätä on lyrosafia." (Epstein-sitaatti teoksessa Pönni 2009, 20)

Epsteinin esittämät käsitteet antavat vihiä siitä, että elokuvan kehittämisessä varhain mukana olleet tekijät ymmärsivät elokuvan kokonaisvaltaisen kokemuksen muotona ja näkivät siinä mahdollisuuksia uudenlaisen taidekäsitteiden luomiseen. Näen Epsteinin merkityksen siinä, että hän pyrkii hahmottamaan käsitteitä, jotka yhdistävät ajattelun ja taiteen tekemisen, tietämisen ja tuntemisen. Pyrkimällä kokonaisvaltaiseen toimimiseen maailmassa Epstein näkee tuntemisen ja ymmärtämisen kokonaisuudessa valtavasti mahdollisuuksia. Niille, joiden mielestä tämä ei ole mitenkään ainutlaatuaista, voi sanoa: miksi tämä ei näy siinä kielellisessä käsitteistöissä ja tavassa, jolla puhumme elokuvakokemuksesta? Miksi tyydymme jättämään ulkopuolelle, "ei-sanallistettavina", ääneen liittyvät ilmiöt, sen sijaan että pyrkisimme rakentamaan ymmärtämisen tapaa, johon ääni ja kuuleminen mahtuvat sisään ja jäsentyvät osaksi kokonaisuudesta?

Teoriapohjaa on toki pyritty laajentamaan elokuvaäänien lähtökohdista. Sellaiset tutkijat kuin esimerkiksi Rick Altman tai Michel Chion ovat pyrkineet luomaan keskustelua, jossa elokuvaa ei tarkas-

tella pelkästään tekstuaalisen tai visuaalisen analyysin kautta. Tästä lisää myöhemmin. Lisäksi fenomenologinen musiikin ja äänen tutkimus on kyennyt nostamaan kokemuksellisuuden merkityksen esille elokuvan äänen tulkinnoissa (esim. Ihde, Arho, Välimäki, Huvonne). Kokemuksellisuuden keskeisyyttä korostaa se, että se on yhdistävä elementti keskustellessa elokuvaäänestä tavalla, joka mahdollistaa sekä tekijän että kokijan liittämisen samaan kokemisen maailmaan.

Niin kutsuttu neurocinematiikka (esimerkiksi Tikka 2008) kuten kognitiivinen elokuvatutkimuskin lähtee ruumiin ja mielen ykseydestä. Tämä on myös omassa tarkastelussani keskeinen lähtökohta. En kuitenkaan tarkastele keskustelua mielestä tai mielen niin kutsuttuja neuuraaleja vastineita, mikä on aivotutkimuksen ydintä. Tyydyn toteamaan, että neurotieteillä voi olla paljon annettavaa elokuvasta käytävään keskusteluun. Tästä toiveesta konkreettisenä osoituksena lienevät ne lukuisat pyrkimykset erilaisissa elokuvaäänien seminaareissa rakentaa keskusteluyhteyttä aivotutkijoihin. Vakaa usko on, että tästä näkökulmasta aukeaa elokuvan kannalta tärkeitä oivalluksia. Lopputulema on vielä jäänyt avoimeksi, sillä nähdäkseni aivotutkimus ei toistaiseksi ole tuottanut sellaista taiteen tekemiseen kytkeytyvää käsitteistöä, joka auttaisi tekijöitä hahmottamaan tekemistään laajemmin. Kokemuksellisuushan ei kuulu aivotutkimuksen ongelmakenttään. Taiteen tekijän kannalta kysymys on siitä, että vaikka saisimme hyvin eksaktia tietoa siitä, kuinka erilaiset aistitut ja koetut ilmiöt paikallistuvat ja rakentuvat aivotoiminnassa, näiden paikallistumisten kuvaukset eivät ole löytäneet

paikkaa elokuvan käytännön tekemisessä. Kiinnostavia kokeellisia ja tutkimuksellisia avauksia syntyy kuitenkin koko ajan. Tulevaisuudessa näen keskustelun eri aistien tuottamista reaktioista ja niiden kompleksisesta sekoittumisesta neuraalilla tasolla olevan yhden niitä tutkimusalueita, jotka voivat tuottaa mielenkiintoista empiiristä tietoa kokemuksellisuuden kokonaisvaltaisesta pohjasta ja sen monivahteisuudesta.

Tutkimukseni keskeiset käsitteet

Tutkimuskysymystä pohdiskellessani tutustuin siis suhteellisen varhain filosofi, psykologi Kirsti Määttäsen kehittämään teoriaan inhimillisen ymmärryksen ja yhteisymmärryksen alkuperäisestä muodosta, joka ei edellytä puhekieltä eikä kielenvaraista tietoisuutta. Määttäsen lähtökohtana toimii ajatus siitä, “että ihmiselämää ja ihmisymmärrystä eivät alun perin ja ensisijaisesti jäsennä sanat ja tietoisuus, vaan teot ja tuntoisuus” (Määttäsen Kirsti 2003, 59, katso myös Määttäsen Kirsti 1996). Kirsti Määttäsen teoriaan liittyy olennaisena osana tuntoisuuden käsite. Tuntoisuuden käsite tuo sanana mieleen tietoisuuden ja onkin nähtävissä sille vaihtoehtoisena tai rinnakkaisena. Käsite liittyy keskusteluun tiedosta ja ymmärryksestä, joka syntyy inhimillisessä toiminnassa ja maailman tarkastelussa. Tuntoisuus tarjoaa tietoisuuden käsitettä laajemmän näköalan inhimillisen ymmärryksen

syntyyn, ja samalla avaa erityisesti tunnon, äänen, liikkeen, sekä muiden kokemuksellisten laatujen merkitystä tässä prosessissa. Tuntoisuus dynaamisena käsitteenä auttaa jäsentämään äänen kokemista ja äänen liittymistä maailman kokemiseen yleensä, sekä äänen kokemisen paikkaa maailman ymmärryksen synnyssä ja merkitysten muodostumisessa. Liittäessään äänen tuntoihin, liikkeeseen ja varhaiseen kokemiseen yleensä, tuntoisuus avaa mahdollisuuden hahmottaa äänen kokemista tukeutumatta alitajuisuuden tai emootioiden tarjoamiin selitysmalleihin. Tuntoisuus tarjoaa myös lähtökohdan tarkastella äänen kokemista, ja äänen kokemisessa muodostuvia merkityksiä irrallaan kielen tavasta tarkastella merkityksien muodostumista. Kirsti Määttänen puhuikin kokemuksellisista merkityksistä (2003).

Kokemukselliset merkitykset syntyvät kielellisen diskurssin ulkopuolella, eikä niissä oteta kantaa kielen muodostamiin merkityksiin. Kieli voi jopa häivyttää äänen ominaislaadun suhteessa kokemiseen ja ymmärtämiseen. Tämä käy ilmi esimerkiksi silloin, kun etsitään tietyn soinnillisen laadun omaavaa ääntä. Kielen rajat äänen kokemuksellisten laatujen kuvaamisessa tulevat nopeasti vastaan. Tällaisten kuvausten merkitys ilmenee niin kutsuttujen äänikirjastojen tai äänipankkien hyödyntämisessä elokuvan ääniraitaa koostettaessa. Äänipankit sisältävät äänitallenteita lukemattomista äänilähteistä. Äänipankin käyttäjä etsii tarvitsemaansa ääntä sille annetun nimen mukaan ja hänen on aina kuunneltava lukuisa joukko soivia esimerkkejä, jotka kaikki ovat nimetty samalla tavalla, ennen kuin hän voi kuulemalla tunnistaa juuri sen äänen, joka

vastaa kulloiseenkin tarpeeseen. Äänen nimeäminen äänilähteen mukaan peittää alleen niitä lukemattomia nyansseja, joita soiva ääni pitää sisällään. Kokemuksellisten merkitysten tunnistaminen on tärkeä osa äänisuunnittelun työtä.

Tuntoisuuden ja kokemuksellisten merkitysten käsitteet avaavat kuvailemaani äänen soivaa olemusta. Kokemukselliset merkitykset, jotka elokuvan kokonaisvaltaisessa vaikutuksessa ihmiseen ovat erityissijalla, muotoilevat ymmärrystämme elokuvasta ja laajemmin ajateltuna taiteesta ja maailmasta. Äänet, joiden koemme olevan merkityksellisiä, mutta joiden soivaa olemusta emme osaa sanoa kuvailla, tulevat meille ymmärretyiksi tuntoisuudessamme. Tuntoisuuden kautta rakennamme kokemuksellisista merkityksistä – jotka siis ovat erilaisia kuin kielelliset merkitykset – merkityskenttiä, rytmin ja toisteisuuden kautta hahmottuvia muotoja ja tuntokulkuja kaikilla kokemuksen eri tasoilla. Tunnoilla, liikkeellä ja äänellä on näissä alun perin keskeinen osuus.

Määttäsen teesi tuntoisuudesta ja maailman ymmärryksen rakentumisesta, ja sitä kautta äänen kokemisesta, ottaa ratkaisevaksi lähtökohdaksi kohtuvauvan kokemismaailman. (Määttänen Kirsti 2003). Tuntoisuus on keskeinen käsite tarkasteltaessa äidin ja lapsen välistä yhteisymmärryksen syntymistä, joka pohjautuu myötäliikkeisiin, joiden kautta kohtuvauva myötäilee äitinsä kehon liikkeitä. Myötäliikkeen käsite täydentää tuntoisuuden käsitettä ja avaa puolestaan mahdollisuuden tarkastella ääntä sekä tekijän että katsojakuulijan yhteisenä kokemisen maaperänä. Tuntoisuuden, kokemuksellisten merkitysten ja myötäliikkeen käsitteet ovat keskei-

sää teoriassa, jota väitöskirjassani hyödynän suhteessa omaan taiteelliseen työskentelyyni ja jonka lähtökohta on äänen varhaisessa kokemisessa. Lähdän liikkeelle avaamalla tuntoisuuden käsitteen peruslähtökohtia, eli aloittamalla tarkastelun sieltä, missä ihmisen tunto, kuuleminen, liike ja kokeminen saavat alkunsa. Tehdäkseni oikeutta Määttäsen teorialle pyrin käymään läpi edellä mainittuja käsitteitä suhteellisen laajasti. Lähestyn teoriaa nimenomaan taiteen tekijänä. Pääpaino teoreettisessa keskustelussa tulee olemaan siinä, miksi tuntoisuuden, myötäliikkeen ja kokemuksellisten merkitysten käsitteet tuntuvat aukaisevan ymmärtämisen ja merkitysten muodostumisen avainkysymyksiä tekijälähtöisesti nimenomaan äänen ja elokuvan kontekstissa. Pyrkimykseni on osoittaa, kuinka mainitut käsitteet auttavat hahmottamaan tekijän kannalta 1) äänen kokemuksellista ydintä, 2) äänen merkitysten muodostumista ja 3) ääntä tekijän ja katsojakuulijan yhteisenä kokemisen maaperänä. Nämä kolme tarkastelukulmaa ovat keskeisiä, kun pyritään avaamaan äänen merkitystä kokonaisvaltaisessa elokuvallisessa ilmaisussa. Ne avaavat paitsi äänen kokemusta sinänsä, myös tapaa, jolla ääni liittyy kuvaan ja jolla ääni on mukana katsojakuulijan kokemisessa. Ääni voi olla ratkaisevassa asemassa, kun etsimme tekijöinä sellaista yhteistä kokemisen pohjaa, johon nojaten tekijät voivat luottavaisin mielin odottaa, että heidän taiteellinen työnsä resonoi katsojakuulijassa. Työpäiväkirjassani syksyllä 2007 kirjoitan Syvä hengitys sisään-elokuvan ennakkosuunnitteluvaiheessa erilaisista materiaaleista. Kertojan äänen jälkeen ”yhtäkkiä irtoaa liike, tulee pelkkä liikkeen

ja kuvan tanssi (animaatio?); kaikki toiveemme ja unelmamme. Tunto!”

Yritin tavoittaa sitä, minkälaisena halusin elokuvan tuntuvan katsojassa. Kertojanääni oli elokuvassa puhutun kielen taso, mutta siitä oli siirryttävä toisenlaiseen tasoon, jossa pelkkä liike, mahdollisesti animaatiossa abstrahoitu liike, olisi ilmaissut syvimpiä tunteja. Siinä elokuvan liike saa katsojakuulijassa aikaan myötäliikkeen, ja sen kautta samaistumisen elokuvan päähenkilön maailmaan katsojakuulijan omien tuntejensa kautta. Tunto, liikkeet ja ääni ovat olennaisia paitsi maailman ymmärtämisessä, myös ymmärtämisessä vuorovaikutuksena, ymmärretyksi tulemisessa. Tämä sitoo tunnon entistä tiiviimmin maailmassa olemiseen, toisiin ihmisiin ja heidän rinnallaan elämiseen ja maailman jakamiseen. Taiteen tekemisessä ymmärretyksi tuleminen niin tekemisen prosessissa kuin lopputuloksen jakamisessa on useimmille tekijöille toivottu ja tavoiteltu päämäärä.

Vauvan kokemismaailma

Vauvuus, sekä vauvojen kohdunaikainen oleminen ja kokeminen ovat olleet pitkään tutkijoiden kasvava mielenkiinnon kohde. Syntymää edeltävään aikaan ovat kiinnittäneet huomiota niin kehityspsykologit, kognitiotieteilijät, aivotutkijat, kliiniset neurologit, kuin musiikin ja kielen tutkijat, sekä terapeutit. Kohtuvauvan koke-

mismaailmaa on pyritty hahmottamaan muun muassa aivokuvantamisen menetelmin, sekä äänittämällä kohdun sisäistä äänimaailmaa. (esim. Huotilainen & Fellman) Yrittäessämme hahmottaa kohtuvauvan kokemismaailmaa voimme viime kädessä vain mielikuvituksen ja päätelyn avulla ylittää niitä aukkoja, joita tarkat mittaus- ja reproduktiotekniikat jättävät jälkeensä; toisaalta voimme suhtautua varsin luottavaisesti kuvittelukykyymme, sillä vaikka kohtu on meille suhteellisen näkyvätön paikka, kaikilla ihmisillä on omassa alkukokemisessaan siihen suora, henkilökohtainen yhteys. Tämän lisäksi jokaisella lapsen vanhemmalla on runsaasti tunteihin perustuvaa ymmärrystä kohtuvauvan elämästä.

Kirsti Määttänen on tutkinut vauvojen varhaista kokemista kehittämänsä dialogisen vauvatanssi-terapian muodossa (Määttänen Kirsti 2005). Filosofina hän on myös pohtinut niitä seurauksia, joita vauvojen kokemuksen tarkastelu teoreettiselle ajattelulle asettaa. Määttäsen keskeinen ajatus on, että selvittääksemme ymmärryksen olemusta ja alkua meidän on ulotettava tarkastelu ihmiselämän alkuvaiheeseen, kohtuvauvan elämään, aikaan ennen kielen merkityksien mukanaan tuomia jäsentäviä ominaisuuksia. (Määttänen Kirsti 2003). Kokemisen kokonaisvaltaisuus on kohtuvauvan kokemisessa vallitsevaa. Niin arkipäivän kuin tieteenkin puhe on opettanut meidät ajattelemaan, että näkeminen, kuuleminen, tunteminen, haistaminen ja maistaminen ovat kaikki toisistaan erillisiä kokemuksia. Tosiassassa tällaista erillisyyttä ei ole selkeästi olemassa. Kohdunaikaisessa kokemisessa ei voi ajatella erottuvan erillisiä aistikoke-

muksia. Toisaalta myöskään vauvan kokemista ei ole syytä nähdä ratkaisevasti erilaisena kuin aikuisen, vaan kokemuksen jäsentymisen voi ajatella muodostuvan vähitellen, sekä kehittyvän ja eriytyvän erilaisissa merkityksen muodostamisen tavoissa, olivatpa nämä sitten kokemuksellisia, tai esimerkiksi kielellisiä. Tästä puolestaan seuraa, ettei voida sanoa, etteikö vauva jäsentäisi kokemistaan, päinvastoin. Kokemisen jäsentyminen alkaa jo kohtuvauvalla. (Määttänen Kirsti 2003). Jäsentyminen tarkoittaa tässä ruumiiseen sitoutunutta ymmärrystä, joka perustuu toisteisuuteen ja siitä nousevaan ennakoitavuuteen. Tämän ymmärryksen synnyssä asioiden ja ilmiöiden rytmillä ja rytmien toisteisuudella on keskeinen merkitys. Aikuisen kokemuksen tavat eriytymisineen ja esimerkiksi kielellisine jäsennyksineen rakentuvat kaiken aikaisemmin koetun ja omalla tavallaan jäsennetyn päälle, eikä varhaisen kokemuksen, ja siihen liittyvän jäsenytyneisyyden voi ajatella häviävän mihinkään, tai muuttuvan ratkaisevasti erilaiseksi.

Ääni, rytmit ja toisteisuus tuntoisuuden käsitteen valossa

Tuntoisuuden käsite avaa maailmassa olemisen tapaa ja sitä, kuinka ihminen suuntautuu ympäristöönsä, ja on sen kanssa jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Kuinka äänen merkitykset aukeavat tästä lähtökohdasta tarkasteltuna? Kuinka äänet ovat osallisena ympäristön jäsentymisessä?

“Olennainen kysymys on, millä tavalla rytmisyys ja inhimillisen kokemuksen alkuvaiheet liittyvät yhteen” (Määttänen Kirsti 2003, 60-61). Tarkastellaan ymmärryksen syntymisen alkutaivalta, kohtuvauvan kokemamaailmaa, tuntoisuuden syntyä. Kohtuvauvan kokeminen ilmenee koko ajan suhteessa toisaalta äitiin, toisaalta äitiä ympäröivään maailmaan. Vauvan kokemamaailmaa jäsentävät äidin sydämen syke, äidin hengityksen rytmi, äidin puhe eri rytmisine ja melodisine ominaisuuksineen, sekä äidin liike. Kohtuvauva kokee nämä erilaiset ja eritasoiset rytmiset kulut ennen kaikkea liikkeen, tunnon ja äänen kokonaisuudessa jatkuvina kokonaisvaltaisesti koettuina toistuvuuksina tai tästä toisteisuudesta selkeästi erottuvina ja yllätyksellisinä. Äidin ympäristöstä välittyvät kohtuvauvalle ympäristön äänet ja rytmi. Samoin myös vuorokauden rytmi levon ja liikkeen toistuvuuksineen tulee vähitellen kohtuvauvalle tutuksi. Äidin kulttuurinen ympäristö välittyy kokonaisuudessaan

koneiden, teknologian, luonnon ja ihmisten läsnäolon kautta, ja niiden rytmisten, soinnillisten ja melodisten ulottuvuuksien mukana. Kokemisen kulku jäsentyy täten erilaisten soinnillisten elementtien toistuvuuden kautta. Tämä puolestaan ilmenee ennakoitavuutena. Kun jokin elementti on toistunut riittävän monta kertaa niin, että se alkaa tulla tutuksi, voimme jo ennakoida sen luonnetta, sen jatkuvuutta ja olemassaolon luotettavuutta tulevassa kokemisessa. *Toisteisuus on rytmistä luonteeltaan, rytmi on jäsentyneisyyttä, jäsentyneisyys puolestaan on jo ymmärrystä.* Näin ollaan ihmisymmärryksen synnyn ytimessä, tuntoisuudessa.

Tästä ajatuskulusta seuraa, että voimme ajatella ihmisen perusymmärryksen olevan pohjimmiltaan rytmistä ja tuntoista (Määttänen Kirsti 2003). Kohtuvauva rakentaa maailmanymmärrystään kohdussa koettujen liikekulkujen ja tunkulkujen kautta (emt. 62), kokiien jatkuvuutta, tuttuutta ja lopuksi jäsentyneisyyttä kokonaisvaltaisesti koko pienessä kehossaan. Samanaikaisesti sen keho käy läpi kasvamisprosessia, ja solut erikoistuvat yhä enemmän omiin tehtäviinsä. Tuntoisuus on olennainen osa tätä kehitymisprosessia täysin orgaanisella tavalla. Tuntoisuuden kautta ymmärrämme rytmisen jäsentyneisyyden kokonaisvaltaisesti koettuna elimellisenä osana ihmisen kasvamis- ja kehitymisprosessia. Se jatkuu kohtuvauvan jättäessä kohdun taakseen, ja siirtyessään äidin vatsasta ulos maailmaan.

Kohtuvauvasta tiedetään, että vauvan kuulokyky on hyvin kehittynyt jo 25. raskausviikosta eteenpäin. (Huotilainen & Fellman 2009) Akustiikan lainalaisuuksien mukaan kohdunsisäisestä kuulemi-

sesta voidaan päätellä, että korkeat äänet suodattuvat matalia helpommin pois, jolloin tunnettu ja koettu värähtely on matalampien sävyjen värittämää. Kohtu lihaksena ei ole kovin paksu, eikä näin ollen estä voimakkaita signaaleja kuulumasta vatsaan. Lapsivesi tosin pehmentää ja vaimentaa ääniä. Voidaan kuitenkin ajatella, että vatsa on varsin äänekäs paikka. Äidin bassovoittoinen sydämensyke, vatsankurinat, erilaiset huminat, puhe, laulu, huuto ja itku kuuluvat kaikki kohtuvauvalle. Tärkeä on kuitenkin huomata, että kohtuvauva ei erota tuntoa, liikettä tai ääniä toisistaan. Ne muodostavat kohtuvauvalle yhtenäisen kokemisen, jossa äänet, liikkeet, rytmit ja tunnot rakentavat vauvan ymmärryksen perustaa, sekä rakentavat kokemisen kulkua suhteessa maailmaan. Nämä muodostavat pohjan sille kokonaisvaltaiselle ymmärtämiselle, josta myös esimerkiksi elokuvan kokemisessa on viime kädessä kysymys.

Ääni liittyy kohtuvauvan kokemisessa kaikkiin rytmisiin kulkuihin, äänet ovat sulautuneet tuntoihin ja liikkeisiin ja niiden kokemisen tapaan. Äidin käveleminen, juokseminen ja muu liikkuminen, sekä äidin päivän kulku muodostavat sisäkkäisiä ja päällekkäisiä rytmikulkuja. Ne kaikki välittyvät vauvan kokemusmaailmaan. Puhe välittyy vauvalle yhtäläillä tuntona ja liikkeenä kuin rytmeinä ja melodioina. Sanat liittyvät ymmärrykseen myöhemmin vauvan liittyessä ”kielelliseen diskurssiin”, eikä niitä voida pitää ihmisen ymmärryksen kannalta perustavina. (Määttänen Kirsti 2003) Kokemista ja kokemuksellisuutta on pidettävä ensisijaisena merkitysten muodostumisen kannalta. Tämä kokemisen perusta ei myös-

kään katoa eikä muunnu toiseksi. Se saa rinnalleen ja päälleen erilaisia kerroksia, joiden myötä jäsentyminen alkaa kielen kehittyessä muuttua osin myös käsitteellisemmäksi.

Tätä kautta voimme ymmärtää äänen tarjoamia kuulokulmia. Ääni kantaa sisälään syvälle ruumiiseen kietoutuneita merkityksiä. Ne eivät ole pelkästään tunteita, emootioita, vaan ennen kaikkea jäsentynyttä tietoa maailmasta. Tämä on tärkeä huomio kaikille ääntä materiaalina käyttäville elokuvan tekijöille. Emme ole tekemisissä yksinomaan emootioiden kanssa, vaan syvemmän ja monipuolisemman ymmärryksen, joka auttaa katsojakuulijaa orientoitumaan tarinaan, elokuvan kieleen ja siihen maailmaan, johon elokuva aukeaa. Ymmärrys ilmenee kykynä ennakoita, löytää yhtenevyyksiä ja vastaavuuksia.

Palataan vielä kohtuvauvan kokemaan äidin sydämen ääneen, joka usein esitetään esimerkkinä pohdittaessa kohtuvauvaa ympäröivää äänimaailmaa. Äidin sydän sykkii suhteellisen tasaisella pulsilla; välillä äidin liikkeen mukana runsaasti kiihtyen, välillä tasaantuen esimerkiksi äidin ollessa lepotilassa. Tämän sykkeen vauva kokee tuntona, äänenä ja liikkeenä koko pienessä kehossaan. Syke tuntuu jatkuvana *tuntokulkuna*; se on osa kohtuvauvan kokemusmaailmaa aina maailmaan tuloon saakka. Voisi kuvitella, että mikäli äidin sydämen syke ei olisi *ennakoitavaa*, vaan täysin *satunnaista* rytmiltään, milloin hakaten muutaman kerran kiivaasti, milloin tauoten, milloin lyöden yhdestä kahteen kertaa minuutissa, vauvan kokeminen jatkuvuudesta olisi hyvin toisenlainen. Siihen voisi ajatella liittyvän jatkuvan epävarmuuden tilan toisteisuuden,

ja sen mukanaan tuoman ennakoitavuuden puuttuessa.

Olennaista on (kuten kaikki soittavat, laulavat ja musiikkia kuuntelevat ihmiset tietävät), että rytmi aina merkitsee jonkinasteista ennakoitavuutta. Jos olen kuullut rytmin **XxxxXxxxXxxxXxxx** voin olettaa, että **XxxxXxxxXxxxXxxx** ainakin tiettyyn pisteeseen asti.²¹ Tässä tarkastelussa rytmi saa uuden merkityksen: se on tuntokulkujen ja liikekulkujen jäsentyneisyyttä ja ennakoitavuutta, ja ennakoitavuus puolestaan on jo tietoa. Tämä tieto voidaan ajatella myös jonkinasteisena propositiona ja päätelmänä. Olennaista on, että sitä ei ole saatutettu loogisen, käsiteperäisen päättelyn avulla, vaan tuntoisesti, kokemuksellisesti.

Tuntoisen käsite haastaa siis katsomaan maailman ymmärtämisen alkuperäämme hyvin toisella lailla rytmin toisteisuuden kautta. Ymmärryksemme rakentuu kokemuksellisten merkitysten ympärille jäsentäessämme maailman toistuvuuksia ja rytmejä ja muodostaessamme näistä rytmeistä yhä laajenevaa kokemuksellisten merkitysten kudelmaa. Näin ajateltuna tuntoisuus myös laajentaa ajatusta ruumiin merkityksestä tiedon lähteenä.

Äidin puhe ja äitiä ympäröivä puhe ovat erityinen rytmi- ja intonaatiomaailmansa. Äidin oma puhe välittyy hyvin tuntoisena resonanssina ja voi hyvin kuvitella, kuinka erilaiset kieli- ja kulttuuriympäristöt tuottavat hyvin erilaisia rytmi- ja intonaatiokulkuja. (Esimerkiksi Huotilainen & Fellman, 2009). Tuntoihin liittyvinä ne rakentavat vauvan suhdetta maailmaan. Rytmijä intonaatiokulut hahmottuvat moniulotteisena ja koko ajan monimutkaisemmiksi

kasvavina toisteisuuksina. Näin ajateltuna suhteemme maailmaan ja sen ymmärtämiseen on vahvasti musikaalista perusluonteeltaan (Nevanlinna 2006).

Rytmi on hyvin keskeinen käsite elokuvan kokonaisuudessa, joka koostuu samalla lailla suuresta määrästä sisäkkäisiä ja päällekkäisiä rytmikuluja, toisteisuuksia ja sitä kautta ennakoitavuutta. Rytmi jäsentyy niin elokuvan leikkauksen, äänen, musiikin ja henkilöhahmojen rytmeinä ja rytmipainotuksina, jotka kokonaisuutena ovat liian kompleksiset analysoitavaksi. Niiden ymmärtämiseen auttaa vain rytmissen tunnon käyttäminen ja kehittäminen.

Kokemuksellisten merkitysten käsitteestä

Teoksessani Helsingin kaunein ääni eri-ikäiset helsinkiläiset matkivat omalla äänellään mielestään kauneinta ääntä Helsingissä. Eräs teokseen osallistuneista tuotti kauniin, hiljaisen ja tasaisen tuulen äänen. Hänen tuottamansa ääni oli suora ilmaus siitä kokemuksellisesta merkityksestä, jolle hän oli valmis antamaan nimen ”Helsingin kaunein ääni”. Lisäksi hän kuvaili sanallisesti valitsemansa äänen hänelle itselleen avaamia merkitystasoja. Hänelle tuulen ääni oli ”jumalan puhetta”. Eräs osallistuja taas valitsi omaksi äänekseen ruohonleikkurin äänen. Hänelle ruohonleikkuri merkitsi kesää, puuhailua ulkoilmassa, ääniä

21 Erilaiset poikkeamat ja katkokset voivat tuoda muutoksen ennakoitavuuteen.

naapuripihoilta. Molemmissa tapatuksissa äänet saivat hyvin henkilökohtaisia ja samalla yleisiä merkityksiä. Kun kykenemme matkimaan, ääntelemään, toisin sanoen tuottamaan äänellisiä kaltaisuuksia, ilmennämme sitä välitöntä tuntoa, joka meillä äänestä kokemuksellisesti on. Kyky näihin kokemuksellisiin merkityksiin meillä on hyvin varhaisesta lähtien. Kun annamme äänelle sanallisia merkityksiä, liitymme kielelliseen diskurssiin, luomme uusia merkitystasoja alun perin kokemukselliselle merkitykselle.²²

Kokemukselliset merkitykset ovat merkityksiä, joissa ajallisuus, ajan virtaan liittyminen on keskeistä. (Määttänen 2003). Kokemuksellisten merkitysten syntyminen ytimessä on ajassa tapahtuva toisteisuus, jonka avulla jokin toistuva asia tulee tutuksi. Kokemukselliset merkitykset ovat – erotuksena perinteisestä kieleen liittyvästä merkityksen käsitteestä – ei-sanallisia, tuntoisia jäsennyksiä, joita teemme suhteessa maailmaan, ja jonka kautta maailma meille ilmenee ja tekee itsensä ymmärrettäväksi. Tässä jatkuvassa vastavuoroisuuden prosessissa syntyy kokemuksellisten merkitysten kudelma. Kokemuksellinen merkitys avaa myös olemiseemme keskeisesti liittyvän eteenpäin suuntautumisen. Jos voimme kokemukseemme nojaten olettaa edessämme avautuvan jonkin-

laisen ajallisen jatkumon, jonka päässä ei syytä olettaa odottavan kauhean katastrofin, jos voimme siis kokea elämässämme turvallisen ajallisen jatkumon, voimme suuntautua eteenpäin ja ulospäin elävöitynä, uteliaina. Tätä voidaan kuvata elävyytenä, vitalisuutena – elämän elinehtona.

Esimerkkinä kokemuksellisista merkityksistä tarkastelen lähemmin johdannossa kuvailemani tilannetta, jossa ohjaaja kaipasi äidin nappirasian ääntä ilmaisemaan lapsuuden syvintä olemusta. Nappirasian ääni oli ohjaajalle hyvin henkilökohtainen kokemuksellinen merkitys. Merkitysuhteen syntyamiseen olivat vaikuttaneet mitä todennäköisimmin paitsi äiti, myös tilanne, jossa äiti ompeli. Tytär ehkä seurasi sivusta äidin työskentelyä, tai sai olla siinä osallisena. Hän sai ehkä jopa leikkiä napeilla, jolloin niistä lähti selkeä ääni. Kun nappeja sormeili, valutti sormien läpi, pudotteli rasiaan tuntui käsissä nappien tunto ja siihen liittyi jonkinlainen pehmeä ääni. Ohjaajalle tämä kaikki muodosti täyteläisen kokemuksellisen merkityksen, jossa yhdistyivät monenlaiset aistitut elementit ja niiden kautta koetut tunnot, joita hän toivoi kuvaavansa nappien äänen avulla. Ongelma oli siinä, että nappien ääni ilman siihen liittyvää tarinaa ei ollut erityisen selkeä soinnillisesti, eikä voinut aiheuttaa muissa kuin ohjaajassa samantyyppistä kokemusta. Niinpä äänisuunnittelijoiden oli lähdeittävä muita teitä jäsentämään kokemusta sekä pohtimaan vaihtoehtoa nappirasian äänelle. Vaihtoehtoisen äänen tulisi kyetä luomaan vastaavanlainen kokemuksellinen merkitys, mutta äänellisesti selkeämmin niin, että muutkin katsojakuulijat voisivat kokea samantyyppisen merkityksellisyyden tunnon. Täl-

22 Kokeminen on syytä erottaa kokemuksesta. Kokemus viittaa johonkin jo jäsenytyneeseen tapahtumaan. Kokeminen taas on asettumista kokemisen virtaan, kokemus on yksittäinen siitä erottuva tapahtuma. Kokemuksellisuudessa on kyse kokemisen virrasta, sen tarkastelusta. (Määttänen Kirsti 2003). Puhuminen kokemuksesta eroaa kokemisesta aikaperspektiiviltään. Aika on puolestaan oleellinen vaikuttaja seuraavaksi käsiteltävissä kokemuksellisissa merkityksissä.

laisilla äänellisillä kokemuksellisilla merkityksillä on mahdollista luoda tunteja, tunteita, rakentaa kerronnallisia jännitteitä, osoittaa yhtäläisyyksiä ja luoda yllätyksiä.

Myötäliikkeen käsitteestä

Myötäliikkeen käsitettä Määttänen kuvaa seuraavasti: ”Kun äiti kävelee, kohdussa kelluva vauva väistämättä liikkuu äidin liikkeiden myötä. Näissä tahattomissa myötäliikkeissä toistuvat äidin kävelyn poljento, rytmikka ja liikekuviot. Toisin sanoen kohtuvauva tuntee äidin liikekulkujen hahmot koko omassa ruumiissaan sekä lapsiveden rytmisenä liikkeenä että – mikä on olennaista – omina myötäliikkeinä.” (Määttänen Kirsti 2003, 62)

Myötäliike on se kohtuvauvan kokema liike kohtuaukana, jossa vauvan vähitellen muotoutuva keho myötäilee sitä ympäröivän maailman (äiti ja äidin ympäristö) liikettä. Äiti nousee ylös rappuja, vauvan myötäliike myötäilee äidin ruumiin keinunutta ja huojunutta, jonka laajuus heijastaa rappujen korkeutta ja leveyttä. Äiti tanssii, vauvan ruumis seuraa äidin liikettä kuin hitaasti myötäilevä partneri, heijastellen jälleen musiikin rytmin nopeutta ja tuntua liikekulkujen laajuuden kautta. Äiti kääntää yöllä kylkeään, vauva myötäilee käännöstä sopeutumalla uuteen asentoon, joskus taas sitä omilla liikkeillään protestoiden, parempaa asentoa etsien. Sitten osat vaihtuvat: vauva tekee liikkeitä, joihin

äiti puolestaan yrittää sopeutua välttääkseen potkut kivuliaisiin ja arkoihin paikkoihin.

Myötäliike on siis toisteista ja jatkuvaa kehollista peilaamista ja sopeutumista, myötäilevää liikettä suhteessa toiseen olentoon. Tämä kaikki tapahtuu samanlaisesti vauvan ja äidin kehojen käydessä läpi muutosprosessejaan ja voi olettaa, että myötäliike on mukana kokemuksellisen merkityksen synnyssä, suhteessa aikaan ja toisteisuuteen. Tuntoisuutta ja myötäliikettä tarkasteltaessa on keskeistä ymmärtää myös Kirsti Määttäsen esiin tuoma syngeneettisyyden näkökulma.

”Olennaista on, millä tavalla rytmisyys ja inhimillisen kokemisen alkuvaiheet liittyvät yhteen. Kutsun seuraavaa, fylogeneettistä ja ontogeneettistä²³ lähestymistapaa täydentävää tarkastelukulmaa syngeneettiseksi. Näin siksi, että siinä otetaan lähtökohdaksi elävän ihmisolennon alkuyhteys yhdessä (sisäkkäin) toisen samankaltaisen ihmisolennon kanssa. Tällöin ei etsitä identtisyyskäsitteitä ja eroja vauvan ja äidin välillä, vaan toinen toistaan muistuttavuuksia, erilaatuisia affiniteetteja kahden ihmisen välillä.” (Määttänen Kirsti 2003, 61)

Psykohistorioitsija Juha Siltanen puhuu myötäoliosta. ”Myötäolio luo minut, edistää minua, häälyy parinani” (Siltala 2006, 210). Jos myötäolio ymmärretään vielä erilaisten päällekkäisten rytmien välittäjäksi ja myötäkokijaksi, avautuu myötäliikkeen käsite yksinkertaisesta heilahduksesta äidin liikahtaessa aina ymmärrykseen siitä, että myötäliikumme, myötäkoemme maail-

23 Fylogeneettisyys = lajin polveutumishistoriaan nojaava, ontogeneettisyys = yksilökehitykseen pohjautuva.

man tunnot, liikkeet, äänet koko kehosamme jatkuvasti kohdun jälkeisenäkin aikana. Reagoimme niihin joko myötäilemällä, tai torjumalla, jolloin myötäliike voi myös katketa.

Syngeneettisyyden, ”toinen toistaan muistuttavuuksien” näkökulma nostaa esiin sen huomion, että kokemukselliset merkitykset syntyvät samaan aikaan kohduttavun subjektiivisen mielen alkioina (vertaa Damasio 1999) ja toisen samankaltaisen olennon (äidin) kautta myötäliikkeinä peilattuina. Niihin sisältyy sekä subjektiivinen mieli että ymmärrys ympäristöstä jonkinlaatuisena, jotakin jatkuvuutta ja ennakoitavuutta tuottavana, johonkin suuntaan osoittavana ja ymmärrystä tuottavana ja vastaanottavana kokonaisuutena. (Määttänen Kirsti 2003)

Eläytyminen ja samaistuminen

Myötäliikkeen ja syngeneettisyyden kautta voi tarkastella esimerkiksi elokuvan kokemisen tapaa. Perinteisesti draaman käsittämiseen kuuluu empatian käsitteen ymmärtäminen. Myötäliike on ruumiin kautta opittua ja ruumiin kautta tapahtuvaa omien liikkeiden peilaamista toisen samankaltaisen olennon kanssa. Ajatus tulee lähelle sitä, millaista oletamme eläytymisen draaman henkilöihin olevan. Kyseessä ei ole siis pelkästään henkinen, ideatasoinen tapahtuma, abstraktion kautta tapahtuva toisen ihmisen kohtalon käsittäminen, vaan syvästi ruumiiseen juurtunut ymmärrys ja myötäeläminen toisen ihmisen mielen ja ruumiin liikkeistä. Elokuvassa samaistuminen on nähty ennen kaikkea keskeisenä tarinallisena ja dramaturgisena henkilö-hahmoon liittyvänä elementtinä, jonka varaan elokuvan kyky vedota katsojakuulijaan ja tempaista tämä mukaansa perustuu. Tällöin lähtökohtana on ollut aristotelinen ajatus mimesiksestä ihmisen toiminnan jäljittelijänä. Elokuvan suhteen aristotelinen ajattelu on siis ollut keskeisellä sijalla. Aristoteles ajatteli tarinan ole-

van keskeisellä sijalla ja henkilöiden sille alisteisia. Tarina ilmensi universaaliutta, henkilöt saattoivat olla stereotyyppisiä (Bacon 2000, Hiltunen 2005).²⁴

Tuntoisuuden kautta voimme ajatella myös aristotelisesta kerronnasta irrallaan olevaa samaistumista, irrallaan varsinaisesta tarinasta ilmenevää samaistumista. Myötäliike, eläytyminen voi olla tuntoi-

24 Samaistumisen suhteen on pohdittu sitä, missä määrin katsoja samaistuessaan elokuvan henkilöihin ”unohtaa” itsensä. Tässä suhteessa erottuu toisistaan kaksi koulukuntaa, kognitiivinen ja lacanilainen, joista jälkimmäiseen suuntautuneet tutkijat ajattelevat katsojan unohtavan itsensä ja menettävät tietoisuuttaan omasta asemastaan elokuvan katsojana (Bacon 2000, 191). Kognitiivinen suuntaus, (esimerkkinä Murray Smith) puolestaan katsoo empatiassa olevan kyse eräänlaisesta elokuvan päähenkilön tunteiden simuloinnista katsojan omassa mielessä, ei kuitenkaan siinä määrin, että katsoja kuvitteli sulautuvansa tarinan henkilöön (Bacon 2000, 192). Baconin mukaan Murray Smith kuitenkin toteaa, että äkillinen katsojaa kuvassa lähestyvä esine, ilmiö saattaa saada aikaan katsojassa samanlaisen säpsähtämisen reaktion, kuin jos katsoja omassa elämässään kokisi vastaavanlaisen ilmiön.

Äänen kannalta mielenkiintoista kaikissa näissä teorioissa jälleen on äänen puuttuminen siitä kokemisesta, jota käsitellään. Katsojakuulijan äkillinen hätkähtäminen toteutuu kuitenkin useimmiten elokuvassa joko pelkän äänen, tai kuvan ja äänen tiukan diegesiksen, yhteyden kautta. Ääni puolestaan yksinään, erityisesti musiikki, saa katsojan suuntautumaan elokuvan henkilöihin ja hetkellisesti syrjäyttämään omat toiminnan päämääränsä. Katsoja on hyväksynyt tilanteen, jossa hän seuraa elokuvan henkilöiden kulkua.

Laura U. Marks, joka pohtii elokuvan ruumiillisuutta fenomenologiselta pohjalta, esittää ajatuksen käsin kosketeltavasta, konkreettisesta mimesiksestä (tactile mimesis). Marksian mukaan mimeettinen representaatio muodostaa selkeän jatkumon muiden, symbolisten representaatioiden kanssa. (Marks 2000, 138-139).

suuteen perustuvaa myötäelämistä, jossa liikkeet, eleet ja rytmit muodostavat elokuvan ja katsojakuulijan välisen tuntoisen siteen. Mikä tämä yhteys sitten voisi olla ja mihin se perustuu?

Kirsti Määttänen pohtii myötäelämistä taiteessa ja nostaa esimerkiksi teatteriesityksen kulun:

” Näytelmän myötä elämisellä en tarkoita sellaista, että näytelmän kululla ja tapahtumisella on ikään kuin heijasteisenä tapahtuva rinnakkaiselämä katsojan mielen liikkeissä. Tällä tavoin esitys koskettaa vain katsojan mielen pintaa. (...) Näytelmän myötä elämisellä tarkoitan sellaista koko teatterin valtaavaa tapahtumaa, jossa katsojien, yleisön mielen liikkeet noudattelevat näyttämön tapahtumien kulkua ykseytenä, ei rinnakkaisuutena sen kanssa. Tämän kaikki, niin esittäjät kuin yleisö, voivat tuntea ja tunnistaa omassa olemuksessaan ja olemisessaan.” (Määttänen Kirsti 2013, 21)

Näin ajateltuna eläytyminen, samaistuminen, myötäeläminen yhdistyvät kokonaisvaltaisina mielen liikkeeseen ja liikkeisiin. Aikaisemmin mainitsemani ymmärrys toisen ihmisen pyrkimyksestä ja päämäärästä omassa toiminnassaan omassa elämässään on mahdollista ymmärtää konkreettisena myötäliikkeenä. Kykymme liikkua toisen olion myötä ja mukana on toisaalta evoluution mitassa, toisaalta koudunaikaisena maailmaan kehittymisen ja valmistautumisen tapana virittänyt meidät tähän myötäelämiseen kirjaimellisesti liikkeiden kautta.

”Taiteellisen idean kehittäelyssä, taiteuteoksen toteuttamisen kulussa taiteilija, joko huomaten tai huomaamattaan tulee käyttäneeksi mieleensä spontaanisti viriä-

viä aineksia elämänhistoriansa, kokemishistoriansa kulusta, sen kokonaisuudesta. Tätä ymmärrän tarkoittavan sen, että jokin taiteellinen idea liikuttaa taiteilijan mieltä. Ajatus tulee ymmärtää kirjaimellisesti, ei kuvaannollisesti (eikä varsinkaan sellaisessa sentimentaalisoituneessa mielessä, jossa ilmausta usein käytetään).” (Määttänen Kirsti 2013, 18)

Samaistumisen ja jäljittelyn tarkastelu myötäliikkumisena ja tulemisena liikutetuksi avaa tarinankerronnallista mallia laajemman perspektiivin mimesikseen ja empatiaan. Samalla se avaa äänen merkitystä tässä prosessissa. Empatiamme ja samaistumisemme ei rakennu ainoastaan tarinankerronnassa ja etenemisessä ilmeneviin juonellisiin päämääriin, elokuvan henkilön tavoitteisiin ja niihin liittyviin tunteisiin liittyvänä samaistumisena. Voimme myös ajatella elokuvan henkilöiden olemisen tapaan liittyvien rytmien, eleiden, liikkeiden ja äänen rakentavan elokuvan henkilöiden ja katsojakuulijan välistä vahvaa tuntoista sidettä. Katsojakuulija voi eläytyä päähenkilön puheen rytmiin, tapaan olla maailmassa, koska hän kokee itsensä samanlaisena / erilaisena, kuitenkin aina myötäliikkeessä toiseen olemassa olevaan ihmiseen. Yhtä lailla voimme liikua elokuvan maiseman tai muiden elementtien mukana. Tätä kautta välittyä myös ei-narratiivisten elokuvien kyky sijoittaa katsojakuulija äänten ja kuvien välittämään maailmaan, jossa ei välttämättä ole selkeää päähenkilöä johon samaistua, tai vastaavasti selkeää tarinaa, jonka kautta rakennamme yhtenevyyksiä omaan elämäämme. Sen sijaan elokuvan kerronnan tavat voivat liikuttaa meitä, saada meidät muistamaan tapahtumia ja tunteja omasta

elämästämme, eläytymään elokuvan maailmaan, sen luomaan tunnelmaan, muistamisen tilaan, äänten ja sävyjen herättämiin mielentiloihin.

Miia Tervon dokumenttielokuvassa *Lumikko* (2010) käytetään sekä animaatiota että fiktiivistä, kuvattua kuvaa. Tarinan päähenkilö on nuori nainen, joka soittaa radion yöohjelmaan keskustellakseen elämänsä ongelmista radiojuontajan (Pekka Sauri) kanssa. Dialogi on siis äänitetty dokumentti todellisesta puhelinkeskustelusta Saurin ja nuoren naisen välillä. Soittajan ääni projisoituu kuulijalle pienenä ja ahdistuneena puhelinäänenä. Samaan aikaan reaalityössä oleva juontajan ääni on varma ja oman tilansa ottava. Kuvatussa materiaalissa on nuori nainen, johon katsojakuulijan on mahdollista samaistua. Voimakkain samaistumisen tunto tulee kuitenkin animaatiojaksoissa, joissa Ami Lindholmin animoimat liikkuvat kivenkaltaiset harmaat möhkälemäiset hahmot reagoivat elokuvan dialogissa kuuluviin sävyihin ja tunteihin. Kaksi harmaata hahmoa ilmentävät dialogin osapuolia. Kun tyttö ahdistuu yhä enemmän ja vähättelee omaa elämäänsä, häntä esittävä hahmo kutistuu ja tummuu. Saurin puhe saa myös tyttöä edustavan hahmon muuttamaan muotoaan ja väriään. Loppua kohden nousee toivon pilkahdus, ja mustanharmaa pieneksi kutistunut hahmo alkaa saada sisäänsä punaista väriä, kasvaa ja vakiintuu vähitellen tietyn kokoiseksi – se ei enää horju, eikä heilu jokaisen erillisen puheessa ilmenevän sävyn mukana. Katsojakuulija samaistuu kokemisessa tähän hahmoon ja sen värisävään muuttumiseen. Hahmon pieni puhelimesta kuuluva ääni korostaa samaistumista

päähenkilön mitättömyyden kokemukseen. Samalla kun voimme kokea samais- tumista elokuvan nuoreen naisen tarinaan, voimme eläytyä elokuvan teemoihin ja sävyihin hyvin tuntoisilla, henkilökohtaisilla ja kielen merkitykset sivuuttavilla tasoilla.

Jos elokuvan kerronnan mieltämisessä korostetaan henkilöitä tai narratiivia ensisijaisena samaistumisen kohteena käy helposti niin, että maailman ymmärtämisemme alkuperäisimmät alueet – siis ne, joiden kautta ymmärrämme elämän syvempiä merkityksiä katsoessamme elokuvaa – voivat jäädä tavoittamatta, tai ne voidaan myös liian helposti työntää elokuvan tekemisen ulkopuolelle. Kuulumattomiin ja tuntumattomiin. Sitä kautta myös näkymättömiin ja artikuloimattomiin.

Tuntoisuuden ele

Taiteelliselle työlle ominaista on jatkuvien valintojen tekeminen. Tämä valitseminen tapahtuu taiteilijan työssä joko prosesseina: ymmärryksenä ja tuntona siitä, että haettu ilmaus, muoto, rakenne ei vielä vastaa sitä mitä etsitään (reaktio), tai vastaavasti voimakkaina ja tiivistyneinä kokemuksina siitä, että löydetty ilmaus on juuri oikea (proaktio). Kutsun näitä hetkiä, joissa valinta tiivistyy – joko proaktion tai reaktion kautta – , *tuntoisuuden eleiksi*.

Kanerva Cederström kuvasi, kuinka hänen suhteensa ääneen kehittyi alun perin reaktion kautta:

“(...) olen ymmärtänyt äänestä vuo-

sien mittaa enemmän ja enemmän. Joskus se on mennyt vähän negaation kautta, että ei sellaista ja sellaista. Sen huomasi, että reagoi jotain semmoista valtavirtaa tai semmoista vastaan, jota on elokuvia katsoessa reagoanut, että en halua tollaista.” (Keskustelu Kanerva Cederströmin kanssa 3.3.2011)²⁵

Tiivistymisen kokemista kuvataan useissa yhteyksissä myös affektiksi, joka on erityisesti musiikin tutkimuksessa käytetty käsite. ”Affekti on taso, jolla mikä tahansa individuaali (persoonat ja käytännöt ovat kaksi ilmeisintä individuaation muotoa) on toimintakykyistynyt toimimaan tietyllä tavoin tietyssä paikassa. ’Affekti’ on termi, jota käytän kuvaamaan havaittavia eroja siinä, miten käytännöillä on väliä, tai miten ne otetaan käyttöön.” (Taira 2007, sitaatti Lawrence Grossbergin) Affektin käsitteestä voi löytää yhtäläisyyksiä tuntoisuuden eleeseen. Sidon kuitenkin tuntoisuuden eleen tuntoisuuteen, jolloin se pitää elimellisen yhteyden myös kokemuksellisiin merkityksiin, merkitysten muodostumiseen, sekä niiden ilmaisemiseen ja ilmentämiseen. Tuntoisuuden käsite myös kieltäytyy näkemästä tunteet yksinomaan ajattelemisesta tai tietämisestä erillisinä emootioina ja affekteina.

Tuntoisuuden eleessä taiteilijan tuntoisuus saa käytännön ilmauksensa valinta- prosessissa. Jokin ääni, ele, väri, sävy, liike tuntuu tutulta, merkitykselliseltä, tärkeältä; se erottuu toisista myös merkityksellisistä äänistä ja eleistä niin, että valittu ele koetaan juuri ainoana oikeana. Tuntoi-

25 Myöhempää suhdettaan elokuvaääneen Cederström kuvaa proaktiivisemmaksi, jossa äänen itsenäinen merkitysmaailma alkaa avautua, ja luoda mahdollisuuksia kuvan ja äänen uudelleenlaiselle yhteiselle ilmaisumaailmalle.

suuden ele merkitsee tunnon kautta taiteelliseen työhön kuuluvat ja ei-kuuluvat elementit. Siitä, kuinka liikkuvaa, notkeaa, avointa ja niin edelleen taiteilijan tekeminen, tunteminen ja ajattelu on, riippuu tuntoisuuden eleen / eleiden ”elämänkaltaisuus” ja niiden taiteellinen totuus. (vrt. Määttänen Kirsti 2013) Notkea, ei-jähmettynyt tuntoisuus osaa kuulostella. Se etsii mielen ja ruumiin myötäliikkeen, tuntojen, toistuvuuksien, tuttuuksien ja katkosten avulla syntyvän ja työn alla olevan sisällön, rakenteen ja muodon ilmauksia. On syytä todeta, että nämä ilmaukset eivät ole sidoksissa mihinkään genreen, koulukuntaan tai taiteelliseen dogmaan. Ne ovat eri aikakausina erilaisia, eri taiteilijoiden kohdalla erilaisia ilmauksia.

Kokeminen, ymmärtäminen ja kieli

Kiinnitän huomion kokemisen ja ymmärtämisen väliseen suhteeseen. Lähestyn kysymystä taiteen tekijän näkökulmasta, jolloin joudun oikomaan mutkia. Koska kielen liittyminen taiteen tekemisen prosessiin on kuitenkin elokuvan käytännön ja siinä toimivien tekijöiden yhteistyön kannalta keskeistä, hahmottelen nimenomaan tästä käytännöstä esiin nousevia kysymyksiä. Elokuva on ryhmätyötä ja siinä yhteisen ymmärryksen löytyminen on olennaista. Tässä mielessä ei ole yhden-

tekevää, minkälaisena ajatellaan kokeminen ja sen pohjalta syntyvä ymmärrys. Samoin ei ole yhdentekevää se, miltä pohjalta elokuvan tekemisessä käytetty kieli muodostuu ja kuinka se suhtautuu yhteiseen kokemukselliseen alustaan.

Sekä ymmärtäminen että ennen kaikkea kokeminen ovat taiteen filosofiasa ja estetiikassa olennaisia käsitteitä, joita myös ajoittain käytetään epäselvästi. Kirsti Määttänen kuvaa ymmärryksen ja kokemisen problematiikkaa näin:

“Ongelmana on, että itse ymmärtämisen ja kokemisen käsitteet, kuten useat muutkin ihmistutkimuksen peruskäsitteet, joita on totuttu sujuvasti käyttämään, ovat tosiasiassa hämäriä ja niiden käyttö on häilyvää” (Määttänen Kirsti 2003, 59).

Kokeminen liitetään usein johonkin jäsentymättömään, erityisesti tunteisiin, joita itsessään pidetään vaikeasti jäsennettävinä. Tunteet taas käsitetään erillään ajattelusta. Tämä on vastakkainasettelu ilmenee myös elokuvakeskustelussa. Kun erityisesti ääni julistetaan tunteisiin vetoavaksi, tullaan samalla sanoneeksi, että muut elementit elokuvassa ovat voittopuolisesti järjen asioita. Sama dualismi ilmenee – yleensä tahattomasti – myös muissa taiteen keskusteluissa. Esimerkiksi Kari Kurkela kirjoittaa (1994, 272): ”Esittäjän tulee ymmärtää musiikin rakenteet ja musiikillinen ”logiikka” – kyetä esimerkiksi hahmottamaan musiikin rakenteeseen ja tapahtumiseen liittyviä mielekkäitä kokonaisuuksia. Tämä on ajatteluun perustuvaa analyysia, ja esitys on vastavasti *ajattelevan itsejden* ilmentämistä. Toisaalta esittämiseen liittyy musiikin emotionaalisen-intuiitiivinen ymmärtäminen: esitettävän musiikin tunnetilojen hahmot-

taminen, musiikin tunneperäinen analysointi.” Kurkela puhuu myös ajattelusta ja tuntemisesta käsittämisen tapoina, ja pyrkii nähdäkseen etsimään viime kädessä niiden ykseyttä musiikin tekemisessä, mutta siitä huolimatta ymmärtäminen ja käsittäminen tulevat hahmotetuksi ajattelun ja tuntemisen vastakkainasettelun kautta.

Kokemisen erittelyä ja jäsentämistä, toisin sanoen ajattelun kehitystä on lähdetty pitkälti tarkastelemaan kielen kehityksen kannalta, josta Määttänen toteaa: ”Kauan ja laajalti on pidetty itsestään selvänä, että kokeminen on jotain alun perin jäsentämättömän epämääräistä ja että puhekieli on kokemusten ensisijainen, jopa ainoa, jäsentäjä ” (Määttänen Kirsti 2003, 59).

Kieli tietoisuuden rakentajana oli pitkään itsestäänselvyys länsimaisessa kulttuurissa. Sitä ovat kuitenkin lähteneet kyseenalaistamaan monet filosofit ja tutkijat (Piaget, Merleau-Ponty, Lakoff & Johnson). Kieltä edeltävää vaihetta on tarkasteltu toisaalta jonkinlaisena ihmisen hermostollisen valmiuden saavuttamisena, signaalireittien ja aivovasteiden kehittymisenä, toisaalta psykoanalyttisen teorian kuvaamana kaoottisena olotilana. Molemmissa tapauksissa kysymys ymmärryksen luonteesta ja olemuksesta on kokonaan sivuutettu. Kun kieli sitten alkaa rakentua, sen ajatellaan alkavan jäsentää kaoottista maailmaa. (Esimerkiksi Lehtonen 1996). Maailman varsinainen jäsentäminen tapahtuisi siten kielellisten rakenteiden kehittymisen kautta. Kuitenkin ajatus kielen ensisijaisuudesta tietoisuutemme rakentumisessa on harhaanjohdava. Vastaavanlaista kielen merkityksen itsestäänselvyuden kyseenalaistamista löytyy ruumiin merkitystä tietämisen proses-

sisä pohtivilta tutkijoilta (esim. Damasio, Johnson). Samoin he ovat tuoneet esiin vauva-ajan keskeisyyden merkitysten syntymisen alkuvaiheissa. Kun tarkastelu ulotetaan sekä kohtuvauvaan että kohtuvauvan ympäristöön, joka ei rajoitu pelkästään äitiin, vaan myös äitiä ympäröivään maailmaan, avautuu kohtuvauvan kokemismaailma tavalla, joka auttaa hahmotamaan tunnon, äänen, liikkeen ja muiden aistien kokonaisuutta. Kokemuksellisten merkitysten muodostuminen näyttäytyy laajemmassa yhteydessä niin, että niihin kutoutuu mukaan niin ympäristöllisiä, kuin kulttuurisia ja yhteiskunnallisia rytmejä ja rakenteita.

Kielen läsnäolo myös kohtuvauvan elämässä on ilmiselvää. Kielen rytmisyys, melodisuus, ja niihin pohjautuvat rakenteet nähdään tärkeänä myöhemmän kielen oppimisen kannalta. Kieli on tapa kuvata tiettyjä merkityksiä. Se mahdollistaa irtaantumisen ilmiöistä ja asioista niin, että niitä ja niiden sisältämiä mahdollisuuksia voidaan käsitellä irrallaan tilanteista, joissa ne havaitaan. Palaan tuntoisuus-käsitteeseen, jonka merkitys on siinä, että se kääntää huomion pois kielellisen ja tietoisien merkitysten muodostumisen ajatuksesta, kohti varhaisempaa kohdunai-kaista kokemista, ja katsoo maailman merkityksellistymisen alkavan jo kohtuvaiheessa. Toisteisuuden kautta koetut asiat, ilmiöt, rytmit tai muodot saavat merkityksensä kokemuksellisuudessa, tuntoisina merkityksinä. Tällöin ei ole kysymys vielä erityisestä ja erillisestä äänen kokemisesta, vaan ääni on mukana niissä ensimmäisissä tunnoissa, jota kohtuvauva ympäristössään aistii.

Kohdun aikaisen olemisen jälkeen synnymme maailmaan. Liikkeet, tunnot ja äänet jatkuvat yleensä suhteellisen samalaisina, nyt kuitenkin terävämpinä ja erilaisen tilan kautta koettuina. Kokemukselliset merkitykset ovat edelleen vallitsevia. Äänet lähellä ja kaukana, äidin ääni, isän ääni, sisarusten äänet, kotieläinten, kodinkoneiden, ympäristön äänet. Tunnot, liikkeet ja äänet myös pitävät yllä jatkuvuutta suhteessa aikaan ennen syntymää. Uutta on erilainen tilallinen kokeminen; äänet ovat nyt aina suhteessa vaihtuviin akustisiin ympäristöihin. Ihmisen kehityksen kannalta voidaan ajatella tärkeänä, että jonkinlainen kokemuksen jatkuvuus on läsnä vauvan elämässä. Rytmit jatkuvat, vaikkakin erilaisilla värityneinä, vähitellen kokemuksellisen variaation kautta jäsentyvinä. Tämä mieltyy kokonaisvaltaisena jatkuvuutena, jota puolestaan voidaan pitää elävyyden, vitaalisuuden kannalta keskeisenä asiana. Se, mikä pienelle vauvalle on vielä ollut tuntoa ja kokonaisvaltaista kokemista, saa vähitellen lapsen kasvaessa erilaisia kielellisiä jäsennyksiä. Sanalliset merkitykset alkavat vähitellen liittyä *jo kokemuksellisesti ja kehollisesti jäsentyneisiin ja ymmärrettyihin merkityksiin*.

Vauvan elämässä – myös kohdun aikaisessa – koetut äänet alkavat vähitellen yhdistyä siihen mitä nähdään. Tässä vaiheessa alkaa siis asteittain ja toiston kautta syntyä äänen kausaliteetti. Kokemisessa alkaa myös eriytyä ääniä, joitakin jopa nimetään. ”Koira haukkuu”. ”Linnut laulaa”. Äänet alkavat saada hahmoa myös kielellisten merkitysten maailmassa. Ne voivat eriytyä musiikiksi, puheeksi, ympäristön ääniksi. Mutta ne eivät koskaan kadota yhteyttä alkuperäiseen kokemiseen,

jossa ne ovat liikkeen ja rytmin kanssa ensisijaisia luomassa maailman ymmärrystämme ja jäsennystämme. (Määttänen Kirsti 2003). Tämän yhteyden ymmärtäminen on mielestäni ensisijaista äänen ja musiikin merkityksen ymmärtämisessä. Eikä ainoastaan äänen. Liike, tunnot ja muut aistit ovat keskeisiä maailman jäsentymisessä, ja ne muodostavat perustan *kaikelelle* ymmärryksellemme. Tämä yhteyden elävänä ja aukinaisena pitämisen voisi katsoa olevan edellytyksenä niin taiteelliselle työlle, kuin mille tahansa elämässä kiinni pysymiselle. Katkoksia, murtumia ja jopa katastrofeja ilmenee, se on selvää. Niiden ympärillä työskennellään, niiden kanssa eletään. Jotkin katkokset voivat olla pysyviä ja tarpeellisia, jopa toivottujakin. Myöhemmällä iällä kulttuuri ja ympäristö muokkaavat tapaa, jolla kokemuksellinen jäsentyneisyys säilyy yksilön elämässä läsnä olevana tai vaihtoehtoisesti näivettyvänä kokemisen ja elämisen tapana.

Tämän yhteyden tunnistaminen on tuntoisuuden sisäistämistä osaksi elämää ja elävyyttä, ihmisen oman elämän jatkuvuuden omakohtaista ymmärtämistä. Samalla siihen sisältyy myös oivallus siitä, että ihmiskunnassa jokainen, joka on kohdussa kasvanut, jakaa jotain yhteistä tässä kokemisessa. Rytmien toistuminen, vuorokausirytmien vaihtelu ja jatkuvuus, sydämen ääni – vaikka ympäröivä kulttuuri tuo oman värinsä ääniin ja niiden sävyihin ja tempoihin, pysyy perimmäinen kokeminen samana kulttuurista riippumatta. Kohdun aikaisen kokemuksen perusluonne on kuitenkin kaikille sama. Olemme muokkaantuneet ihmislajina satojen tuhansien vuosien saatossa tämän meitä yhdistävän kokemuksen kautta.

Arjessa esiin nousevat kielen käytännöt asettuvat usein toiminnassamme hyvinkin määräävään asemaan ja huomaamatta määrittävät tekemisemme sisältöä ja kontekstia. Kieli sisältää sattumanvaraisuuksia, puhumisen tapoja, jotka nousevat kielen omista käytännöistä. Kun esimerkiksi tuottaja kertoo äänisuunnittelijalle, että ”tässä elokuvassa ei äänestä tehdä mitään numeroa, eikä sillä kikkailla: askel on askel ja tuuli on tuuli” (Karjalainen 2003), kyse on juuri tilanteesta, jossa tullaan sanoneeksi jotain, jota ei sitten kuitenkaan ole loppuun saakka mietitty. Karjalainen itse vastaakin tähän: ”askel on askel, tuuli on tuuli, mutta minkälainen askel, mutta minkälainen tuuli?” Tuottaja on kuitenkin mielestään tullut ilmaisseeksi jotain tärkeää elokuvan äänen esteettisestä luonteesta. Samalla hän on huomaamattaan sivuuttanut jotain hyvin olennaista äänestä.

Yhteistyössä muiden kanssa on usein tilanteita, joissa enempiä pohtimatta tullaan sanoneeksi jotain, jonka taustalla on toistettuja kuvioita, tekemisen tapoja ja löyhästi hahmotettuja ajatuskulkuja. Tällaiset sanomisen tavat voivat kuitenkin huomaamatta saada varsin määräävän aseman arjen toiminnassa rakentaen tahattomia vastakkainasetteluja. Niiden purkaminen vaatii käytännön asettumista uuteen asentoon, avointen ja tuuletettujen tekemisen tapojen luomista. Äänen ollessa kyseessä on erityinen syy kiinnittää huomio ruumiin ja mielen väliseen suhteeseen.

Ajatus, että kieli tekee kokemuksen tietoiseksi, ja että muu kokeminen on alitajuista tai tunteisiin perustuvaa on harhaanjohdavaa, kun ajatellaan kuulemiskokemusta. Valmistuessani mykkäelokuvan *Laveata tietä*

esityksiin²⁶ loppukesällä 2002 kirjasin työpäiväkirjaan seuraavan merkinnän:

”20. päivä (elokuuta, PT). Löysin itseni Limingantien ja Intiankadun risteyksestä ”johtamassa” päässäni soivaa musiikkia. Kädet vispas ilmassa, näytin varmaan hultulta ...”

Harjoitteluprosessissa muusikko voi ajatella musiikkia mielessään, käydä läpi sen fraseerausta, sen intensiteettejä ja dynaamisia nyansseja. Tämä kaikki on äärimmäisen tietoista ja ennen kaikkea tuntoista, koska kaikki edellä mainitut kvaliteetit on mahdollista kokea koko ruumiissa. Minulla ne saivat ilmauksensa edellä olevassa esimerkissä paitsi päänsisäisessä soivassa materiaalissa, myös ruumiin liikkeinä. Tätä en voi mitenkään kutsua alitajuiseksi. Kyse on pikemminkin tilanteesta, jossa kielen on syrjäyttänyt toisenlainen ilmaisemisen tapa. Toiminnan ja ymmärryksen etualalla ovat äänet, musiikki, intensiteetit ja muunlaiset äänen kvaliteetit, jotka jäsentyvät loogisina kulkuina; rytmi-, melodia- ja liikekulkuina. Niiden kvaliteetteja voi mielessään vaihdella; ajatella toiseksi, kokeilla toisina ja näin edetä tuntoisessa ajatusprosessissa, jossa kokemukselliset, ei-kielilliset merkitykset ovat ensisijaisia. Tätä kautta tietoisuus laajenee tuntoisuudeksi, olemassaolon tavaksi, jossa merkityksien kokemisen ja muotoilemisen tapa voi vaihdella luontevalla ja elävällä tavalla.

26 *Laveata tietä*, ohjaus Valentin Vaala, esitettiin Helsingin Juhlaviikoilla 2002. Alun perin musiikin oli kirjoittanut Tapio Ilomäki. Musiikista on säilynyt vain osa, joten työni oli sovittaa Ilomäen musiikki pienelle kokoonpanolle ja lisäksi säveltää puuttuva musiikki (yhteensä n. 45 minuuttia). Kokoonpanoon kuului piano, kontrabasso, puhaltimet ja kielisoittimet sekä itse soittamani viulu. Lisäksi toimin esityksissä kapellimestarina.

Vastakkain- asettelujen purkaminen ja ruumiin paikka

Ruumis maailman kokemisessa asettuu länsimaisen filosofian jatkumossa perinteisesti ruumiin ja mielen, tietämisen ja tuntemisen vastakkainasetteluun. Ruumis havainnoivana, ruumis kokevana ja tuntevana on asetettu vastakkain objektiivisen tiedon saavuttamisen kanssa. Tieto oli saavutettavissa vain eristämällä se ruumiillisesta kokemisesta, sillä ruumiin kokeminen ja aistimukset ajateltiin subjektiivisiksi, eikä niiden kautta voitu saavuttaa yleistettävyyttä, eli tietoa. Länsimaisen filosofian perinne on saanut erityisesti uuden ajan saatossa runsasta kritiikkiä. Tässä työssä viitataan tuntoisuuden käsitteen sisällään pitämän kriittisen näkökulman lisäksi pääasiallisesti filosofisen pragmatismien myötä nousseeseen kritiikkiin, jossa ennen kaikkea kysyttiin ruumiin paikkaa tiedon saavuttamisen prosessissa, ja hakeuduttiin eroon ruumiin ja mielen dikotomiasta. Tämä dikotomia pyrkii esiin kuitenkin usein erilaisissa tieteen yhteyksissä, myös sellaisissa, joissa kirjoittaja ei välttämättä sen kannattajiksi tunnustaudukaan. Tästä ongelmasta kirjoittaa Mark Johnson:

”Lyhyesti sanottuna ajatus perustavanlaatuisesta ontologisesta jaosta mieleen ja ruumiiseen yhdessä siihen liittyviin kognition / emotion, tosiasian / arvon, tietämi-

sen / mielikuvituksen, ajatuksen / tunteen dikotomioihin on istutettu niin syvälle länsimaiseen ajattelutapaamme, että on lähes mahdotonta olla muotoilematta ymmärrystämme mielestä ja ajattelemisesta dualistisesti”²⁷ (Johnson 2007, 7). Tämä sama vaikeus putkahtaa esiin niin taiteen käytännöissä kuin teorioissakin.

Pentti Määttänen (2009) analysoi länsimaisen filosofian perinteisiä metafyyysisiä lähtökohtia, ”jossa tiedon todellinen kohde erotetaan koetusta empiirisestä maailmasta. Tämä erottelu sai alkunsa antiikin Kreikassa. Tuolloin lähtökohdiana oli se, että tiedon kohteen täytyy olla pysyvä ja muuttumaton. Kun tällaista muuttumatonta kohdetta ei kyetty löytämään empiirisestä maailmasta, Sokrates ja Platon oletivat, että tiedon varsinaisia kohteita ovat pysyvät ja muuttumattomat ideat jotka voi tavoittaa vain ajattelemalla” (Määttänen Pentti 2009, 16). Tiedon olemuksen muuttumattomuus kyseenalaistuu, kun tarkastelemme tiedon muovautumista tapojen ja toiminnan kautta, tai kokemuksellisten merkitysten kautta. Kokemuksellisissa merkityksissä, kuten tavoissa ja toiminnassa on oleellista toisteisuus, ja maailman jäsentyminen sen kautta. Ymmärrys on luonteeltaan muuntuvaista, samoin toimintamme suhteessa ympäristöömme, mutta ymmärrys on toisaalta jäsentynyttä muuttuvuudessaankin.

Uuden ajan filosofiaan vakiintui käsi-

27 ”In short, the idea of a fundamental ontological divide between mind and body – along with the accompanying dichotomies of cognition/emotion, fact/value, knowledge/imagination and thought/feeling – is so deeply embedded in our Western ways of thinking that we find it almost impossible to avoid framing our understanding of mind and thought dualistically.”

tys kokemuksesta nimenomaan puhtaana havaintokokemuksena. Aistien avulla ihminen vastaanottaa tietoa ympäristöstään ja tämä tieto välittyy ihmismieleen. ”Havaintosuhte eristetään muusta yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksesta” (Määttä Pentti 2009, 51). Ihmisen suhde ympäristöön koetaan tällöin ulkoisten vaikuttimien vastaanottamiseksi. Tieto on aistien kautta, ja aistimisessa tapahtuvien olioista ja asiantiloista tehtyjen havaintojen käsitteellistämistä ja nimeämistä. Näköhavainnon käyttäminen tässä yhteydessä on klassinen esimerkki, joka ei ole irrallaan uuden ajan filosofian peruslähtökohdista. Muut aistit on sitten käsitelty näköaistin kaltaisina perusolemukseltaan, mutta hierarkkisesti eri asemassa näköaistiin nähden. Ruumis oli aistihavaintojen paikka, mutta ajattelu tapahtui mielessä, ja se oli olemassaolon ja samalla tiedon viimekätinen perusta. Aistit puolestaan olivat sinänsä epäluotettavia tiedon lähteitä, tietoon päästiin ajattelun, siis kielellisten käsitteiden ja rakenteiden kautta.

Taide kuvataan edelleenkin usein henkisenä ja ei-materiaalisena ilmiönä, joka mahdollistaa transsendenssin yli ja ohi materiaalisien. Kuitenkin taide toteutuu vain elävien ruumiiden kautta: koettuina liikkeinä, väreinä, valoina, ääninä ja tunteina. Taiteellisessa työssä ruumis on aina tavalla tai toisella väline työn tekemiselle, työkalujen kautta tai niitä ilman. Niinpä taiteenfilosofiassa keskustelu ruumiista on keskeisellä sijalla. Tämä keskustelu tarjoaa myös käsitteitä ja lähtökohkia äänen vaikutuksen ja äänen kokemisen ruumiillisen olemuksen käsitteelyyn. Tarjolla on runsaasti käsitteistöä kuten aistisuus, ruumis ja liha, kehollisuus, hiljainen tieto, ruumiin tieto ja niin

edelleen. Muusikolle ruumiin keskeisyys sekä ruumiin ja mielen kiinteä yhteensuuluvuus tuntuu itsestään selvältä. Minkä tahansa musiikillisen kokonaisuuden harjoittaminen on niin vahva ruumiin ja mielen liitto, että sen jakaminen erillisyyksiin tuntuu viime kädessä tarpeettomalta, sen kokemuksellisen yhtenäisyyden havainnoiminen sen sijaan mielekkäältä. (Dewey 2005 [1934], Järvilehto 2000).²⁸

Tuntoisuuden käsite purkaa vastakkainasettelua, joka länsimaisen filosofian perinteessä on asettunut ruumiin ja mielen välille ja joka saa ilmauksia taiteen kentässä monin eri tavoin. Elokuvan kanalta vastakkainasettelujen purkamisessa on kyse siitä, että kykenemme hahmottamaan ja jäsentämään vallitsevien käytäntöjen mukanaan tuomat toiminnan tavat. Kuinka paljon aikaisemmin mainittu elokuvakeskustelussa ilmenevä kuvan ja äänen vastakkainasettelu ilmenee teoreettisten ja analyttisten mallien lisäksi esimerkiksi elokuvan tekemisen käytännöissä, instituutioissa ja hierarkioissa? On tärkeä osoittaa, että nämä ajattelun ja toiminnan tavat eivät välttämättä johdu tekijöiden tai toimijoiden tietoisista asenteista, vaan että niillä on länsimaisessa ajattelussa ja sen myötä myös esimerkiksi elokuvan koulutuksessa pitkät juuret.

28 Musiikkikappaleen harjoittelu- ja prosessissa, ja siihen liittyvää ruumiin ja mielen toisiinsa kietoutuvia rakenteita on analysoinut mm. Katriina Nummi-Kuisma (2010).

Tuntoisuus ja muu käsitemaasto

Tunnot, liikkeet, kehollisuus ja niiden suhde tietämiseen, tietoon, merkityksiin, kieleen ja taiteeseen ovat olleet esillä useiden filosofien ja tutkijoiden teksteissä ja keskusteluissa (mm. Dewey, Merleau-Ponty, myöhemmin Damasio, Lakoff & Johnson, Määttänen Pentti). Yhteistä näille ajattelijoille on perinteisen länsimaisen filosofian kritiikki sen yhdistäessä ajattelun ja tietämisen kielen käsitteisiin ja kielen avulla muodostettuihin merkityksiin. Näkökulma, joka tässä yhteydessä erottaa erilaisia käsitteitä on se, kuinka ne viime kädessä lähestyvät tapaa käsittää ajattelu ja merkitysten muodostaminen kielen avulla tapahtuvaksi, ja erottaa tunteet omaksi erilliseksi maailmakseen. Käydessäni seuraavassa läpi joitakin tässä keskustelussa esiin nousevia käsitteitä, pyrin pikemminkin löytämään yhtenevyyksiä eri ajattelijoiden välillä, enkä niinkään osoittamaan ristiriitaisuuksia. Kaiken kaikkiaan keskustelu osoittaa, että ruumiin ja mielen vastakkainasettelun aika alkaa väistyä, sillä niin monien eri alojen tutkijat, ajattelijat ja taiteilijat ovat tätä kysymystä lähestymässä. Yhä enenevässä määrin kokeminen ajatellaan ihmisen ja ympäristön vuorovaikutuksena, jossa jako objektiivisen ja subjektiivisen välillä hämärtyy (Järvilehto 2001), ja jossa myöskään tietämistä ja tuntemista ei voi käsitellä viime kädessä toisistaan erillään. Niin taiteen kuin eri tieteenalojenkin (esimerkiksi filosofia, psykologia, kasvatustiede, kognitiotiede) pii-

rissä käytävässä keskustelussa on kokemuksen kokonaisvaltaisuuden pohtiminen saanut monenlaisia ilmaisuja. Käsitteet kuten amodaalisuus, multimodaalisuus, multisensorisuus ja synestesia ovat tyyppillisiä puhuttaessa kokonaisvaltaisesta kokemuksesta.

Varhaisen lapsuuden tutkija ja teoreetikko, kehityspsykologi Daniel Stern toi 1980-luvulla laajoihin kliinisiin tutkimuksiin perustuen esiin käsitteen amodaalisuus. Tutkimuksissa oli todettu, että vauvat kykenivät esimerkiksi silmät sidottuina, koskettelemalla tunnistamaan esineen, jonka aikaisemmassa vaiheessa koetta olivat vain nähneet. Tämä ilmiö tulkittiin aistikokemuksen ominaisuudeksi siirtyä yhdestä aistista toiseen ja nimettiin amodaalisuudeksi. (Stern 1985, Erkkilä 1997) Vaikka amodaalisuus voidaan tulkita kokonaisvaltaisena kokemisena, on taustalla kuitenkin vielä näkemys aisteista erillisinä. Daniel Stern käyttää käsitteitä vitaaliaffektit ja amodaalinen havaitseminen puhuessaan vauvan kokemismaailmasta. Vitaaliaffektien käsite tarkoittaa Sternillä perustavanlaatuisia affektia, usein liikkeeseen liittyvää tunnetta, joka on olennaista elämän säilymisessä, elämässä kiinni pysymisessä. Amodaalinen havaitseminen on puolestaan havaitsemista, joka voi vauvan kokemisessa siirtyä yhden aistin alueella koetusta toisen aistin kautta havaittavaksi. Myöhemmässä ajattelussaan Stern kehittää kokonaisvaltaisen kokemuksen ajattelua ja yhdistää sitä taiteen luomiin kokemuksiin. Psykohistorioitsija Juha Siltala käsittelee Sternin ja Määttäsen ajattelun eroja: ”Määttäsen ei erota Sternin tapaan amodaalista esineiden havaitsemista eikä liikkeiden havaitsemi-

sen synnyttämiä vitaaliaffekteja, vaan katsoo jaottelun toistavan objektiivisten faktojen ja subjektiivisten tunteiden hierarkista dikotomiaa.” (Siltala 2006, 206)

Synestesiasta puhuttiin pitkään taitteen ja musiikin parissa kykynä yhdistää lähinnä väriin liittyviä visuaalisia ja musiikkilaisia havaintoja. Esimerkiksi Sibeliuksen on todettu olevan synesteetikko, joka näki sävellajit väreinä. (Tawastjerna 1989) Synestesian käsitteen esitti englantilainen tutkija Francis Galton (Ramachandran 2003a). Synestesian tutkiminen on aivotutkimuksen kautta vilkastunut ja saanut uusia ulottuvuuksia. (Ramachandran 2003b) Vaikka synestesialla arkikielessä on tarkoitettu juuri äänten ja värien välistä kokemuksellista yhteyttä, synestesia käsitteenä ei rajoitu näkö- ja kuuloaistiin. Pikemminkin synestesialla voidaan tarkoittaa minkä tahansa kahden tai useamman aistin tuottaman kokemuksen sekoittumista kokonaisvaltaiseksi kokemiseksi. Aivotutkimus on myös tuottanut tietoa eri aistimien välittämien havaintojen sekoittumisista toisiinsa. Toisin sanoen ihmisen kokemisessa on kyse useamman eri aistimen kautta tulevasta informaatiosta, joka ei kuitenkaan sinällään ole eriytynettä, erilliseksi paketoitunutta tietoa. Aivotutkijat puhuvat cross-modaliteeteista (esimerkiksi Shams & Shimojo 2001). Kun puhumme näkö- tai kuuloaistimuksesta, voidaan sanoa, että olemme arkielämässä oppineet erittelemään ja nimeämään havaitsemiamme asioita erillisinä ilmiöinä kulttuurin ja kielen vakiintuneiden tapojen pohjalta. Tätä prosessia ovat myös tiedeessä käytetyn kielen käytännöt voimakkaasti tukenet.

Aistien antropologia kutsuu kokemuk-

sellista kokonaisvaltaista lähestymistapaa multisensoriseksi (esimerkiksi Seremeta-kis 1994, myös Porcello, Meintjes, Ochoa ja Samuels 2010), jolloin huomio pyritään kohdistamaan yhden aistin tuottamasta tiedosta holistisempaan lähtökohtaan, päämääränä huomion kiinnittäminen kokonaisvaltaiseen kokemiseen, jonka perustana on kuitenkin aistien erillisuus. Multimodaalinen viittaa samantyyppiseen aistien erillisyyksien yhdistymiseen.

Tuntoisuuden ja kokemuksellisten merkitysten käsitteet lähestyvät samoja kysymyksiä eri tulokulmasta. Puhuttaessa tunnoista ja tuntoisuudesta ei ole kyse pelkästä aistimisesta tai aistihavainnoista ja niiden monitahoisuudesta. Tuntoisuus liittyy paitsi kokemiseen, myös ennen kaikkea merkitysten muodostumiseen. Se purkaa vastakkainasettelua tietämisen ja tuntemisen välillä. Tuntoihin ei päde erotelu tunteisiin ja tietoon. Jos kangas tuntuu sileältä tai karkealta, on kyseessä tuntemalla tietäminen. Musiikki tuntuu hitaalta tai nopealta – ruumis on valmis liikkumaan molemmissa tahdeissa, mutta ymmärtää tuntemalla, kuinka rytmiin sopeudutaan, tai mukaudutaan. Tuntoisuuden käsite pitää sisällään ajatuksen, että kaikkeen elollisuuteen liittyvänä tunnot ovat se alkuperusta, joka mahdollistaa tiedon ja tunteiden myöhemmän eriytyksen. Määttänen toteaa, että ”tuntoisuus ja liikkuvuus ovat ominaisia kaikille eläville olennoille, yksisoluisista alkueläimistä alkaen. Koska yksisoluisilla ei ole hermo- ja lihassoluja vastaavaa rakenteellista eriytymistä tuntemisen ja liikkumisen välillä, ei tuntoisuus voi perustua hermoston tai aistielinten olemassaoloon. Esimerkiksi ripiseläinten ripset toimivat sekä

ympäristön tunnustelemisen, että liikkumisen välineinä (...) Tuntoisuus – kykynä tunnistaa tuttu – mahdollistaa omakohtaisesta kokemuksesta oppimisen, ja sen kautta muotoutuva liikkuvuus mielekkään hakeutumisen ja karttamisen kaikilla eläinlajeilla. Käsitteellisesti tämä merkitsee sitä, että evoluution ja yksilökehityksen kaikilla tasoilla eläinyksilöt ovat omakohtaisen tuntoisuuden ja liikkuvuuden subjekteja.” (Määttänen Kirsti 2003, 63-64, kts. myös Määttänen Kirsti, luento 2011)

Felt sense

Tuntoisuuden teoriaa pohiessani törmäsin usein vaikeuteen löytää käsitteelle tyydyttävää vastinetta muilla kielillä. Erityisesti englannin kielen *feel* ja *sense* tuntuvat jättävän ulkopuolelleen sen jäsentyneisyyden ajatuksen, joka tuntoisuuden käsitteeseen sisältyy, koska sillä on niin selkeä kielellinen yhteys tietoisuuden käsitteeseen, jonka puolestaan ymmärrämme jollain lailla jäsentyneisyyttä sisältävänä.

Lähin osuma löytyi mielestäni Mark Johnsonin kirjasta *The Meaning of the Body* (2007), missä Johnson nostaa esiin chicalaisen filosofin ja terapeutin Eugene Gendlinin käsitteen *felt sense* (Gendlin 1991). Gendlin on pohtinut laajalti merkitysten alla lepäävää tunnetta. Gendlinin käsite *felt sense* kuvaa sitä tunnetta, kun etsimme puheeseemme tai kirjoittamiseemme jotain sanaa, mutta samalla koemme, että mitkään olemassa olevat ilmaisut tai käsitteet eivät ole riittäviä tun-

temamme ja kokemamme asian ilmaisemiseksi. Gendlin sitoo siis *felt sense* -käsitteen vahvasti kieleen. Mark Johnson lähete kuvaamaan Gendlinin käsitettä kirjoittamisprosessista käsin. Olettakaamme, että yritämme kirjoittaa kirjettä. Ajatus virtaa, tiedämme, mitä haluamme ilmaista seuraavaksi. Sitten kirjoittaminen katkeaa, emmekä ole tyytyväisiä siihen, mitä juuri yritimme sanoa; ajatusten virta tuntuu pysähtyneen. Silti meistä tuntuu, että tiedämme kyllä mitä haluamme sanoa, sanat vain eivät ilmaannu ajatuksiimme. Ajatusten katkeaminen tuntuu hyvin erilaiselta, kuin sitä edeltänyt ajatusten virta, joka löysi tiensä sanoiksi. Vasta kun löydämme uudestaan sanojen virran, vasta kun meillä on tunne, että olemme ilmaisseet haluamamme, voimme rauhoittua ja rentoutua. (Johnson 2007, 79)

Johnson kysyy missä ovat nämä merkitykset, joita yritämme ilmaista? Ne eivät ole sanoissa itsessään, joskaan ne eivät ole niistä myöskään totaalisesti irrallaan. (Johnson 2007, 79). Gendlinin mielestä meillä on lähes universaali tendenssi nähdä ajattelemisprosessi rakenteina, malleina ja muotoina, jolloin unohdetaan tai jopa kielletään kvalitatiivinen tuntoinen puoli, joka viime kädessä tekee kaiken ajattelemisen mahdolliseksi (Johnson 2007, 80). Gendlin haluaa tuoda esiin sen, mikä nousee mallien ja kaavojen yläpuolelle. Gendlinin mielestä sellaiset ajattelun tavat, joita kuvataan kaavoina, malleina, rakenteina tai sääntöinä ohittavat suureksi osaksi ne ruumiilliset kokemukset, jotka tekevät näistä malleista ja rakenteista merkityksellisiä.

”Kohtalokas erhe, jonka Gendlin osoittaa olevan ei pelkästään länsimaisen filosofian ominaisuus, vaan myös meidän yleisen kulttuurisen ymmärryksen ja tapojemme ominaisuus, on ohittaa paljon sellaista, mitä tapahtuu kun jostain tulee meille merkityksellistä. Silloin meidät vietellään erehtymään, että muodot ovat sama asia kuin se, mitä ne sisältävät ja me huijaamme itseämme ajattelemaan, että muodot yksinään tekevät jotain merkitykselliseksi, todeksi ja tiedettäväksi. Luulemme, että jos olemme onnistuneet yleistämään muodon – käsitteellistämään jonkin kokemuksemme aspektin – olemme onnistuneet vangitsemaan täyden merkityksen” (Johnson, 2007, 80).²⁹

Gendlinin kritiikki osuu siihen, että käsitämme tiedon muodostuvan muodoista, rakenteista, toistuvista kuvioista. Toisaalta hän pitää näitä rakenteita irrallisena kokemisestamme, käsitteellistämismuotojen seurauksina. Näin felt sense -käsite Gendlinin kautta tarkasteltuna näyttää puhtaana tuntona, aavistuksena, ruumiissa tunnettuna tietona, joka on toisaalta jäsentymätöntä ei-rakenteellisuudessaan, toisaalta kiinteässä yhteydessä kieleen (joka taas on puutteellista kyvyssään ilmaista kaikkia ruumiissa koettuja asioita). Huolimatta eroista Gendlinin

”felt sense” on siis ilmaisuna lähin, mitä englanninkielisistä käsitteistä löytyy tuntoisuudelle.

Toisin kuin felt sense, tuntoisuuden käsite lähtee kuitenkin siitä, että tieto on aina jonkinlaista jäsentyneisyyttä rytmin ja toisteisuuden kautta, ja tämä jäsentyneisyys on tuntoista jäsentyneisyyttä. Toisaalta ennen kuin toisteisuus käy ilmeiseksi, tutuksi ja tunnetuksi, siis jäsentyneeksi, sitä ennen on epäilemättä olemassa kokemista, tuntoa, ei-jäsentyneisyyttä. Tälle kokemiselle annetaan usein nimiä läsnäolo, antautuminen tähän hetkeen, jne. Kuitenkin nähdäkseni Gendlin liittyy toisaalta felt sense -käsitteen jonkinasteiseen jäsentyneisyyteen viitattaessaan runoilijaan, joka tietää mikä etsitty sana, käsite, ilmaisu on. Näin Gendlinin felt sense liittyy mielestäni ajatukseen rakenteellisesta kokonaisuudesta, josta ei vielä ole ratkaistu yhtä osaa.

Kaikki edellä esitetyt kokemuksen, ymmärryksen, jäsentämisen, kielen ja ajatteleminen pohdinnan ympärillä liikkuvat näkemykset ja teoriat osoittavat mielestäni eroistaan huolimatta samaan suuntaan. Kokemuksellisuuden merkitys nousee esiin usealla eri tieteenalalla ja usean eri tutkijan käsitteistössä ja käytännöissä.

29 ”Fateful error, which Gendlin attributes not just to Western philosophy but also to our general cultural understanding and practices, is to overlook much of what goes into making something meaningful to us. Then we are seduced into mistaking the forms for that which they inform and we fool ourselves into thinking that it is the forms alone that make something meaningful, real and knowable. We think that if we have succeeded in abstracting a form – conceptualizing some aspect of our experience – then we have captured the full meaning”



3

**Kolme
taiteellista työtä
ja vähän enemmän**



Helsingin kaunein ääni

Taiteellisesta tutkimuksesta

Tohtoritutkintoni taiteelliset työt ovat toimineet maaperänä ja koekenttänä tutkimuskysymyksen hahmottamisessa ja siihen vastaamisessa. Tässä vaiheessa on käynyt jo selväksi, että tuntoisuuden käsite avaa runsaasti uusia kysymyksiä sekä teorian että käytännön kannalta, eikä niihin kaikkiin vastaaminen ole tässä tutkimuksessa mahdollista. Tämän osan keskeinen sisältö on siinä, kuinka tuntoisuuden käsite avaa tekijälle taiteellisen työn päämääriä ja työskentelytapoja. Taiteellisissa töissäni äänen tekeminen, tunteminen ja ymmärtäminen asettuu konkreettisesti suhteessa teoksen kokonaisuuteen. Kokeilemalla uutta, tai uudella tavalla artikuloitua äänen ymmärtämistapaa liikun taiteellisen tutkimuksen maaperällä.

Taiteellinen osio on osoittautunut käyttämäni käsitteistön testauspaikaksi. Alkuperäinen tutkimuskysymykseni asettuu muotoon ”mitä elokuvan äänen tekemisen prosessille seuraa siitä, että ajatlemme ihmisen perusymmärryksen olevan pohjimmiltaan ja perusteiltaan rytmistä, tuntoista?” Tähän kysymyksenasetteluun sisältyy tuntoisuuden käsite, sekä siihen liittyvät myötäliikkeiden ja kokeuksellisten merkitysten käsitteet. Kysymys on muotoa entä jos? Tämä tarkoittaa, että olen halunnut jollain lailla poiketa perinteisestä ajattelusta äänen ja musiikin tekemisen prosessissa, pyrkiä lähestymään työprosessia uudesta näkökulmasta, uusien käsitteiden valaisemana. Olen ensinnäkin pyrkinyt testaamaan käsitteistöä ja sen pohjalta nousevaa ymmärrystä taiteellisen työn välineenä, avauskulmana, eräänlaisena asentona, suuntana ja itseymmärryksen rakentajana. Niinpä työhön liittyvät teokseni toimivat tutkimuksen maaperänä monessa mielessä. Tarkastelun alla on toisaalta sekä työprosessi, toisaalta itse teokset. Koska tutkimukseni varrella oma ymmärrykseni käyttämäni käsitteistön merkityksestä ja mahdollisuuksista on muuntunut ja kehittynyt, tarkastelen erityisesti varhaisempia työprosesseja jossain määrin kriittisin silmin.

Taiteellista tutkimusta on ryhdytty määrittelemään tohtoritutkintojen tultua osaksi taideyliopistojen koulutusta. Australialainen tutkija Estelle Barret pohtii niitä moniulotteisia mahdollisuuksia, joita taiteen tekemiseen nojautuva tutkimus tarjoaa. Taidetta ”koekenttään” käyttävä tutkimus luo tietoa, joka pohjautuu tekemiseen ja kokemiseen. ”Mitä sellaista uutta tietoa / ymmärtämystä studioyöskentely tuotti, joka ei olisi paljastunut muilla tutkimusmene-

telmillä?’ ” (Barrett 2007, 1; Cantell 2011, 129). Tällöin fokus on nimenomaan itse taiteellisessa työssä ja sen artikuloimisessa niin teoksena kuin sanallisena esityksenä. Voidaan ajatella, että kaikki taiteellinen työ on tutkimusta omalla tavallaan. Taiteilijan työ on hänen argumenttinsa jostakin asiasta maailmassa (Nevanlinna 2001; Määttänen Kirsti 2013). Taiteellinen tutkimus ei luo ainoastaan uudenlaisia käytännön ratkaisuja, vaan tarjoaa myös laajempia perspektiivejä ja uusia näkökulmia teoreettiseen keskusteluun. Sekä taiteenfilosofia että myös uudenlaiset pedagogiset käytännöt voivat hyödyntää taiteelliseen tutkimukseen nojautuvaa tietoa. (Barrett 2007)

Kirsti Määttänen puhuu taiteen elämäntapaudesta; taide kuuluu yhteen elämän kanssa, taiteellinen argumentti on argumentti elämästä siinä missä tieteellinen argumentti on argumentti tiedosta. (Määttänen Kirsti 2013) Määttänen pohjaa tässä sitä totuutta, minkä taide voi tuottaa suhteessa tieteen kautta esiin nousevaan totuuteen.

”Tosi taide, ilmauksen molemmissa mielessä avaa ja luo jotain uutta, parhaassa tapauksessa jotain yhäti uudella tavalla ymmärrettävissä ja tulkittavissa olevaa totuutta elämästä. Olennaista tässä on, että *taide puhuttelee ymmärrystä*, ei niinkään tietämistä.” (Määttänen Kirsti 2013, 12)

Taiteellinen työ argumenttina seuraa tunteisuuden käsitettä. Jos ajattelemme tunteisuuden olevan tapamme olla maailmassa, suuntautua siihen, tehdä siitä itsellemme ymmärrettävää jäsentämällä siinä esiintyviä toisteisuuksia ja yllätyksiä, voimme silloin ymmärtää taideteoksen näiden jäsenettyjen toisteisuuksien

ja yllätyksien, siis kokemuksellisten merkitysten välittäjänä. Teos ilmentää myös tekijänsä tapaa ymmärtää ja jäsentää maailma omassa tunteisuudessaan. Taiteellinen työ on aina tekijän itseymmärryksen lisääntymistä (Hannula 2001) ja siinä mielessä väline tutkimiseen. Taiteilijan tarkastellessa omaa työtään kysymys identiteetistä ja itseymmärryksestä pyrkii esiin.

”Yhtä kaikki, jos ja kun taiteilija pohjaa joko omien tai jonkin toisen taiteilijan teosten kehittymistä, tai tiettyä tematiikkaa, ovat kysymykset kuka, mikä, missä ja milloin erittäin hanakasti läsnä. Ja jos ei suoranaisesti valitussa spesifissä teemassa, niin ainakin siinä kuka tutkii ja mitä.” (Hannula 2001, 77)

Tässä mielessä olen myös kokenut omat työni – ne ovat lisänneet ymmärrystäni siitä, miksi rytmi, liike, toisteisuus ja tuntoaisti ovat minulle keskeisiä työssäni. Samasta syystä olen tutkinut työpäiväkirjojani väitöskirjatyötä edeltävältä ajalta; löytäkseni jälkiä tämän itseymmärryksen kehittymisestä ja tunteisuuden tematiikan ilmentymistä ennen itse käsitteen ilmaantumista ajatteluuni. Samalla aukeaa niin sanallisen kuin taiteellisenkin argumentaation kehittyminen suhteessa tutkimiini käsitteisiin ja niiden aikaan saamiin ajatusprosesseihin, joita tässä osiossa käyn läpi.

Tekemisen totuudesta

Työpäiväkirjassani syksyltä 2008 pohdin taiteellista työtä suhteessa ei-kielelliseen ajatteluun:

”Nyt tulee valmista. Ajatuksia: teen tiukkaa ajattelutyötä äänten kanssa. En verbalisoi, mutta en myöskään ”tunteile”. Johtopäätöksiä syntyy, ”väitteitä” hylätään ja hyväksytään. Mikäli tätä ei pidetä ajatteluna, syntyy harha, että vain sanoilla ajattelu on ajattelua, siitä syntyy käsitys, että säveltämiseen tarvitaan sanoja ajatteluun.” (Työpäiväkirja, PT. Joulukuu 2008)

Sitaatin perusteella voi todeta, että olen selkeästi hahmottanut oman tekemiseni irrallaan toisaalta tunteista, toisaalta sanallistamisesta. Olen kokenut tarpeelliseksi ja tärkeäksi määritellä tekemiseni ajattelemiseksi. Kuinka hahmottaa taiteen tekemistä suhteessa ajattelemiseen ja konkreettiseen tekemiseen, missä materiaalin sisäisen loogisen järjestyksen löytyminen on yksi tärkeimmistä prosesseista. Sitä kautta löytyy tekijän omakohtainen totuus.

Kirsti Määttänen lähtee purkamaan teoreettisen totuuden ja taiteellisen totuuden eroja artikkelissaan *Taiteen elementit, taiteen jatkuvuus ja taiteen merkitys* (2011) ja valaisee asiaa kahden päättelyesimerkin avulla:

”Klassinen syllogistisen päättelyn yksi yleinen muoto on seuraava:

Ihmiset ovat kuolevaisia
Olen ihminen
Siis olen kuolevainen

Johtopäätöksen totuutta ei kukaan voi epäillä. Argumentin pätevyys on ilmeinen. Entä argumentin laatu? – Laadultaan se on jännitteetön ja lattea. Kaikki on jo premisseissä sanottu julki.

Teen sitten syllogismiin pienen muunnoksen, sen totuusarvoa muuttamatta:

Ihmiset ovat kuolevaisia
Olen ihminen
Siis tulen kuolemaan

Edelleen premisseissä on kaikki sanottu julki. Johtopäätöksen laatu on kuitenkin muuttunut. Se on muuttunut ulkokohtaisesta totuudesta omakohtaiseksi totuudeksi.” (Määttänen Kirsti 2013, 2)

Määttäsen esimerkissä jälkimmäinen päättely esittää taiteellista totuutta, omakohtaisesti koetun ja eletyn totuutta. Omaa kokemista, joka rinnastuu johonkin yleiseen ja yhteisesti koettuun. Ehkä vielä pidemmälle vietyä voisi sanoa ”ihmiset tulevat kuolemaan” jolloin yleistettävyyttä siirtyy myös kollektiivisesti koetun tasolle, ei vain kollektiivisesti tiedetyn tasolle. Mutta kollektiivinen kokeminen edellyttää omakohtaista kokemista, ”siis tulen kuolemaan” -kokemista. Kuten Määttänen kirjoittaa:

”Muunnoksen kautta johtopäätöksen totuus ei enää ilmene vain ihmiselämän ajallisuudesta irrotettuna, ja siinä mielessä yleispätevästä totuutena kaikista ihmisistä. Jälkimmäisessä johtopäätöksessä saa ilmaisunsa jokaista ihmiselämää koskettava omakohtainen, yhtäläillä yleispätevä, ihmiselämän telosta³⁰ koskeva totuus” (Määttänen Kirsti 2013, 2).

30 Finaalinen kausaatio, lopputulos, lopputulema

Omakohtainen kokeminen, joka kuitenkin viittaa yhteiseen kokemiseen, on taiteen tekemisen lähtökohta ja viime kädessä myös päämäärä tarkastelemme sitten tekijää tai kokijaa. Taiteen tekeminen on sisällön ja muodon etsimistä kaikkia koskettavaan totuuteen, joka ilmenee taiteessa jännitteisyytenä ja jäsenyntyneisyytenä. Määttänen kuvaa tätä jännitettä sanoilla ”toteutumaton totuus”, joka on suhteessa yleiseen totuuteen. ”Totuus kohtalona. Tästä jännite.” (Määttänen Kirsti 2013, 3) Ymmärrys omasta kuolevaisuudesta, siitä että *tulee kuolemaan*, tietämättä tosin missä ja milloin, on jännitteinen suhteessa kunkin kokijan yksityisen elämän tulevaan kohtaloon. Ihmisille yhteinen kohtalo tulla kuolemaan on tiedettyä tietoa, se tulee omakohtaiseksi tiedoksi. Parhaimmillaan taide saa kokemaan kollektiivista kokemista.

Ihmiset tulevat kuolemaan
Olen ihminen
Siis tulen kuolemaan

Taiteen totuuteen kuuluu nähdäkseni heilahtelu tuon kahden erilaisen – yleisen ja omakohtaisesti koetun välissä. Ne eivät ole erossa toisistaan; yhtä ei voi olla ilman toista. Totuus ei taiteen kontekstissa tule käsitetyksi tietona, vaikka totuuteen pääsemiseksi on oltava utelias, etsittävä ja löydettävä. On tehtävä johtopäätöksiä, oletuksia ja yleistyksiä.

Taiteen sanallistamisesta

Taiteellisen tutkimuksen ja tutkimuksessa luotujen taideteosten suhde askarruttaa monia taiteilijoita. Jäävätkö teokset lopulta irralliseksi tutkimuksen sanallisesta osasta, pystyykö tekijä yhdistämään taiteellisen työn tutkimustyöhön tavalla, joka hedelmöittää kumpaakin puolta, syntykö jotain sellaista tietoa, jota ei olisi muulla tavalla syntynyt? (Kantokorpi 2001, Pitkänen-Walter 2001, Siukonen 2001). Toinen taiteellisen tutkimuksen keskeinen kysymys nousee suhteesta sanoihin. Säveltäjä Anneli Arho (jonka oma väitöskirjatyö kuuluu tieteellisen kirjoittamisen piiriin) ja musiikintutkija Tuomas Mali ovat pohtineet kirjallisten diskurssien ja musiikin tekemisen välistä ristiriitaa:

”Tutkiva kirjoittaminen on haastanut käsityksemme tiedosta ja tietämisestä yhä uudelleen. Tekijäntietomme musiikista ja musiikintekemisestä on rakentunut ensisijaisesti käytännön toiminnassa – tekemällä musiikkia – emmekä ole voineet välttyä huomaamasta, että tietomme on laadultaan erilaista, kuin kirjallisissa diskursseissa rakentuva tieto. Jo sanojen ja sanallistamisen asema tutkimuksessa riippuu siitä, ovatko tiedon lähteet ensisijaisesti tekstejä, vai otetaanko itsessä kokeminen, tietäminen ja taitaminen tutkimuksen lähtökohdaksi.” (Arho & Mali 2008, 151)

Huoli sanojen kyvystä ilmaista kokemisessa syntyvää tietoa nousee esiin monen taiteellista tutkimusta tekevän kirjoituksissa. Taiteen kentältä löytyy myös epäi-

levää suhtautumista koko hankkeeseen: miksi lähteä sanallistamaan taidetta ja sen tekemistä, kun taiteen merkitys ilmenee ja aukeaa kuitenkin juuri siinä kohdassa, missä sanat käyvät kyvyttömiksi. Kuvataiteilija Tarja Pitkänen-Walter kirjoittaa yli kymmenen vuotta sitten:

”Kuvataiteilijalle on katsottu taiteen- ja todellisuudenolemuksen hahmottajaksi riittävän pääasiallisesti visuaalisia keinoja hyödyntävän teoksen tuottamisen. Julkinen sanallinen taiteen määrittely on suurelta osalta jätetty taidehistorioitsijoiden ja muiden taiteen teorian ammattilaisten haltuun.” (Pitkänen-Walter 2001, 128)

”Mikä mielekkyys puhumattomuuden kulttuurin ylläpitämisessä sitten voisi olla? Voisiko teosten sanallisesta määrittelystä kieltäytymistä tulkita tietoisien subjektuuden hylkäämis- ja vastustamispyrkimykseksi – ja yritykseksi pitäytyä eräänlaisessa ’symbioottisessa eriytymättömyyden’ tilassa? Miten silloin ’eriytymättömyys’ olisi kuvataiteellisen työskentelyn yhteydessä ymmärrettävä?” (emt. 2001, 132)

Pitkänen-Walterin mielestä on ongelmallista, jos sanallinen keskustelu taiteen tekemisestä puuttuu. Tällöin taiteen tekeminen mielletään lähes yksityisasiaksi, johon ei kajota. Tästä seuraa kaikinainen taidekeskustelun kutistuminen. Pitkänen-Walter näkee yhtenä tärkeänä näkökohtana taiteellisessa tutkimuksessa puheenvuoron antamisen taiteilijalle itselleen, jolloin taidepuhe monipuolistuu ja rikastuu tekijöiden sanoista. Taiteen sanallistamisessa on perinteisesti vallinnut työnjako taiteen tekijöiden ja taiteen sanallistajien välillä. Taidepuhe on koostunut ennen kaikkea kriitikoiden ja taiteentutkijoiden teksteistä, joista ensin mainittuihin taitei-

lijoilla on helposti turhautunut suhde, jälkimmäiset taas koskettelevat sitä osaa taiteen ymmärryksen ketjussa, johon taiteilija itse harvemmin ehtii / haluaa aikaansa käyttää. Teosten selittäminen, luokittelu ja niiden kulttuurihistoriallisen arvon määrittely ei ole välttämättä taiteilijalle itselleen merkityksellistä taiteen luomisprosessissa, vaikka teokset sinällään tähän diskurssiin osallistuvatkin jo pelkän olemassaolonsa kautta.

Mielestäni tässä suhteessa taideyliopistojen laajeneva tutkimuskenttä on kuitenkin tuonut muutoksen, joka avaa uudenlaisia keskustelukanavia, ja tarjoaa tutkivalle tekijälle hedelmällisen maaperän teorian ja käytännön yhteyden luomiseen. Teoksesta puhuva ja kirjoitettava taiteilija alkaa olla osa taiteen arkipäivää.

Taiteellisen työn ja kirjoittamisen suhde omassa työssäni

Alun perin kuvasin taiteellisen työn yhteyttä tutkimukseen näin: ”Suurimpana syynä taiteellisen tutkimuksen tekemiseen on juuri äänen fyysisuus. Äänen lähellä pitää olla, viipyillä, antaa äänen kajahtella... (vrt. Bachelard), jotta voi pitää yhteyden siihen, mikä äänessä on olennaista: antautua kuulemiselle. Ainoastaan tiivis yhteys kuulemiseen ja kuuntelemiseen, soivaan materiaaliin ja sen tuottamiseen pitää keskustelun äänen verbalisoin-

nista mahdollisena. Jos itse soiva ääni häipyä kuulumattomiin, olemme jo siirtyneet kokonaan sanojen alueelle. Ne taas vievät meidät helposti kauas itse äänestä, ne alkavat elää omaa elämäänsä. Käytän tutkimossani taideteoksia toisaalta ”kaikupohjana”, keskustelun herättäjinä; toisaalta käytän osassa teoksia materiaalia, jossa liikutaan äänen sanallistamisen tai sanallistamatta jättämisen rajalla.” (Takala 2007).

Kuten aikaisemmassa kuvataidetta koskevassa sitaatissa, tässäkin kokemuksen ja sanallistamisen välinen kuilu nousee esiin. Samasta syystä moni äänen ja musiikin parissa työskentelevä kokee sanallistamisen ”turhaksi”. Se, mitä ei voida sanoin ilmaista jääköön musiikin ja äänen ilmaisutavaksi. Halusin kuitenkin tutkia, onko sanallistamisproblematiikkaan jokin tietty syy, ja voisiko asian auki kirjoittaminen tuoda näköpiiriin ratkaisuja. Ymmärrykseni tästä kuilusta kehittyi taiteellisen tutkimuksen edetessä. Aluksi asettamani kysymykset olivat vielä sangen jäsentymättömiä, johtuen osaksi siitä, että taiteellisen tutkimuksen lähtökohdat olivat itsessään jäsentymättömiä. Taiteellisen työn ja kirjoittamisen suhdetta kuvasin vuonna 2007 tutkimussuunnitelmassani näin:

”Taiteellisessa tohtorintutkinnossa on tärkeää löytää tasapaino kirjoittamisen ja taiteen tekemisen välille. Itse näen työn etenevän dialogisesti; kirjoittaminen ja taiteellinen työ vuorottelevat ja ruokkivat toisiaan. Taideteos voi ammentaa sisältönsä tutkimuksellisista lähtökohdista joko suoraa tai mutkan kautta.

Omassa työssäni pyrin rakentamaan asemelmia, jossa osa taideteoksista ammentaa materiaalinsa suoraa sanojen ja äänen rajapinnasta. (Esim. *Helsingin kaunein*

ääni). Toisaalta pyrin käyttämään teoksia heijastuspintoina, keskustelun herättäjinä, pohdinta-alustoina (esim. elokuvaprojektit sekä *Kodinkonetanssi*), joissa teosten avulla ja kautta käyn keskusteluja kollegoideni kanssa teosten äänistä ja niiden eri teki-
jöissä herättämistä ajatuksista.

Kun erittelen teoksen äänen rakentumisen prosessia äänipuheen kautta, tutkin, onko työskentelystä löydettävissä malleja, joita voi toistaa ja soveltaa eri yhteyksissä, vai onko aina lähdettävä alkutilanteesta, jossa sanat ja niiden merkitykset suhteessa soivaan materiaaliin on määriteltävä projekti- ja ihmiskohtaisesti uudestaan?” (Takala 2007).

Lopullisessa työprosessissa kirjoittamisen ja tekemisen suhde on monimutkaisempi. Pidän aina työpäiväkirjaa tekemisen kulusta ja siinä pyrin ilmaisemaan kussakin työvaiheessa minua askarruttavia asioita. On työvaiheita, jotka jäävät kokonaan artikuloimatta tekemisen aikana johtuen kiireestä, ulkopuolisista paineista ja hämäristä tekemisen olosuhteista. Joissakin tapauksissa en ole tietoisesti halunnut pohtia asioita sanallisesti, vaan olen pysyttyäntynyt äänten avulla ajattelemisessa, tuntoisessa työskentelyssä, ilman siitä johdettua sanallista ajattelupolkua. Olen myös jälkikäteen pyrkinyt panemaan merkille nämä työvaiheet ja analysoimaan niitä puhuessani kyseisen teoksen tekemisen prosessista.

Tohtorin tutkintoni taiteelliseen osioon kuuluu kolme teosta: ääni ja musiikki Kanerva Cederströmin elokuvaan *Erikoinisia tapauksia*, elokuva *Syvä hengitys sisään*, jossa olen ohjaaja, säveltäjä ja äänisuunnittelija, sekä audiovisuaalinen installaatio *Helsingin kaunein ääni*, jonka ohjaaja

ja äänisuunnittelija olen. Kukin teoksista muodostaa oman erityisen tutkimusmaaston ja sen pohjalta oman kysymyksenasettelunsa. Koska teoksessa *Helsingin kaunein ääni* ja lyhytelokuvassa *Syvä hengitys sisään* olen sekä ohjaaja että äänisuunnittelija-säveltäjä, jää keskustelu äänen merkityksestä ja suhteesta kuvaan ja kerrontaan lähes kokonaan oman arvioni varaan.

Elokuvassa *Erikoisia tapauksia* puolestaan päämääränä oli analysoida ohjaaja Kanerva Cederströmin kanssa käymiäni keskusteluja ja tutkia, kuinka elokuvan ääniraita on muotoutunut näissä keskusteluissa. Kävimme myös Cederströmin kanssa laajan keskustelun pari vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen ja tämän keskustelun kautta avaan joitakin minulle tärkeitä teemoja.

Alun perin lähdin siis ajatuksesta, että työprosessin aikana kokeilisin / toistaisin erilaisia tietoisia sanallistamisen malleja, ja toimisin niiden mukaan. Alkuperäisessä suunnitelmassani myös taiteelliset projektit olivat enemmän ohjaajan kanssa työskentelyä, kuin mihin lopulta päädyin.³¹ Koska lopulliset taiteelliset työt muuttuivat ja muuntuivat tekemisen varrella, muuttui myös oletukseni erilaisten keskustelujen mallien testaamisesta. Mihin nämä mallit olisivat perustuneet, sitä en ollut aikaisemmin pohtinut. Nykyisestä perspektiivistä katsottuna tuntuisi selvältä, että kyseessä olisi voinut olla erilais-

ten tietoisesti valittujen käsitteiden, mutta myös selkeämpien äänen ja kuvan yhteyttä demonstroivien luonnosten käyttö ja hyödyntäminen. Koska kokemukselliselle otteelle äänityöskentelyssä ei löytynyt mitään selkeää käsitteistöä, jouduin aloittamaan teorian etsimisestä ja sen soveltamisesta. Valitsin teoriapohjakseni Kirsti Määttäsen teorian inhimillisen ymmärryksen perusluonteesta ja päätin hyödyntää siitä nousevaa käsitteistöä.

Aluksi oli kuitenkin selvitettävä, kuinka tämä käsitteistö voisi tukea omaa taiteellista työskentelyäni, ennen kuin saatoin ajatella minkäänlaisten työskentelymallien muodostumista sen pohjalta. Tämä osuus työssä vei tavattomasti aikaa ja teoreettinen ymmärrykseni kehittyi hyvin hitaasti. Ajatus malleista siirtyi siis tuonnemmaksi, mahdollisiin tuleviin projekteihin, opetustehtäviin ja tutkimusprojekteihin ja käsillä olevan tutkimustehtävän ulkopuolelle. Päätehtäväksi muodostui jonkinlaisen yhtenäisen teorian syntetisoiminen ja sen soveltaminen omassa työskentelyssäni, raportoiden niistä kohdista, missä teorian ja käytännön yhteys avautuu selkeimmin ja hyödyllisimmin. Tutkimusaineistona toimivat osittain työpäiväkirjani, joissa pohdin kunkin teoksen muotoutumista tekoprosessissa, ja sitä, kuinka teko-prosessi voisi hyötyä selkeämmästä äänen ymmärryksestä. Pohdin myös, kuinka teosten luonteeseen ja niissä ilmaistuihin merkityksiin tuntoisuuden käsite ja siihen liittyvä teoria äänen ymmärryksestä vaikuttivat.

31 Olin syksyllä 2007 tekemässä musiikkia Milla Moilasan animaatioon *Pre / Post*, ja ajattelin sen sisältyvän tohtorityöhöni. Moilasan animaatio valmistui kuitenkin ennen kuin ennätin saada tutkimussuunnitelman hyväksytyä. Samoin kävi myöhemmin tässä luvussa esittelemälleni elokuvalla *Sydämeen kätetty*, joka myös jäi aikataulusyistä tohtoritutkimuksen ulkopuolelle.

Työpäiväkirjat

Sydämeen kätkeyty, työpäiväkirjat 2002-2007

Olen pitänyt työpäiväkirjoja järjestelmällisesti vuodesta 1988. Niissä analysoin kutakin meneillään olevaa työprojektia, tai teoksen harjoittelua, ja samalla pohdin tekemisen kautta aukeavaa ymmärrystäni. Teksteihin lomittuu myös henkilökohtaisia tunteita ja tunnelmia, pätkiä oman elämän havainnoista. Tohtorityötäni varten olen käynyt läpi työpäiväkirjojani vuosilta 1988-2011 kammaten niistä esiin teemoja, jotka jollain lailla tuntuvat liittyvän käsittelemääni aiheeseen. Tästä syystä käsittelen tekstissäni muitakin töitäni kuin varsinaiseen tohtoritutkintoon kuuluvia teoksia. Erityisesti olen kiinnostunut siitä, millä tavalla olen vuosien mittaan muotoillut tunteeseen, tuntoon, ajatteluun, sanallistamiseen ja tekemisen fyysisyyteen liittyviä kysymyksiä. Olen etsinyt näitä tekstejä työpäiväkirjoistani, ja pyrin tässä jaksossa valaisemaan sitä, mitä tällä hetkellä ajattelen niissä aukeavista ajatuksista ja teemoista. Kuinka tuntoisuuden, myötäliikkeen ja kokemuksellisten merkitysten käsitteet valaisevat aikaisempia tekstejäni? Olisiko mahdollista, että näiden käsitteiden avulla olisin voinut selvittää itselleni omia tuntejani ja tekijyyttäni paremmassa ja kirkkaammassa valossa?

Sydämeen kätkeyty on 30 minuuttia pitkä, viidestä eri jaksosta koostuva animoitu dokumenttielokuva, jonka ensimmäiset ideat syntyivät 1996, ja jonka varsinaisen työstäminen alkoi 2002. Itse elokuva valmistui 2007. Ohjasin elokuvan yhdessä Marjut Rimmisen kanssa. Työnjakomme oli suhteellisen selvä – Marjut vastasi kuvasta koko laajuudessaan, minä sanallisesta käsikirjoituksesta ja ennen kaikkea äänestä. Olin mukana säveltäjänä ja äänisuunnittelijana, jälkimmäisessä yhdessä äänisuunnittelija Patrick Boulengerin kanssa. Koska äänen ja musiikin osuus teoksen alkuperäisideaan ja syntyyn oli oleellinen, ääni korostui niin elokuvan rahoituksesta neuvoteltaessa, kuin itse tuotantoprosessissakin.

Sydämeen kätkeyty lähti liikkeelle työniemellä *Virsi*-videot. Ensimmäisiä mainintoja työstä löydän jo vuoden 1996 työpäiväkirjoista. Lähtökohtani oli alun perin lapsuuden ja nuoruuden aikana lauletuissa virsissä. 1960-luvun ja 1970-luvun alun koulujärjestelmän kasvattina olin laulanut virsiä aamuhartauksissa joka aamu koko kouluajan; viimeiset kuusi vuotta säestin niitä itse urkuharmonilla parina kolmena päivänä viikossa. Repertuaarini oli laaja, mutta en ollut sitä myöhemmin juuri hyödyntänyt. Virsien laulaminen silloisessa koulussani (Jyväskylän Normaali-lyseo) oli osa aamuhartausrituaalia, johon

kuului sodassa kaatuneiden koulun oppilaiden nimiä kantavien Pro Patria -taulujen avaaminen, oppilaiden marssiminen parinjonossa voimistelusaliiin, alkuvirren laulaminen, opettajan pitämä hartaus ja rukous, sekä loppuvirsi. Pro Patria -taulut toivat Suomen ja Neuvostoliiton välisen sodan ja virret kiinteään yhteyteen joka ikinen kouluaamu. Virsien säestämisen lisäksi tehtäviini kuului taulujen avaaminen ennen hartautta, ja sulkeminen sen jälkeen. Tämä toisteisuus alkoi saada omanlaisiaan kokemuksellisia merkityksiä, jotka eivät vuosien saatossa tulleet ilmaistuksi millään tavalla. Oli siis tutkittava, mitä merkityksiä tällä kaikella oli, kuinka kokemuksen toisteisuus oli minussa läsnä ja ennen kaikkea kuinka se oli läsnä kokonaisessa sukupolvessa ihmisiä, jotka jakoiivat kanssani saman rituaalin.

1996 vuodesta lähtien minua alkoi kiinnostaa virsien kautta minussa elävän musiikkivarannon merkitys ensin omassa kasvussani, ja sitä kautta myös ikäpolveni kasvutarinassa. Kuinka virret olivat meihin lyöneet leimansa, minkälaisia kuvia ja muistoja niiden kautta aukeni? Kuinka sota-aika oli läsnä lapsuudessamme ja kuinka sen juuret ulottuivat nykypäivään, millä lailla virret elivät meissä omaa salaista elämäänsä, miten ne meihin yhä vaikuttivat?

Mielessäni alkoi hahmottua moniosainen elokuva, jossa kunkin osan rungon muodostaisi yksi virsi. Kuvan olemus oli minulle vielä tässä vaiheessa hämärä. 1990-luvun lopulla tutustuin ohjaaja-animaattori Marjut Rimmiseen, jonka kanssa opetimme yhdessä muutaman työpajajakson Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa. Keskusteluissamme alkoi nousta esiin

yhteinen kiinnostuksen kohde: sodanjälkeinen lapsuus ja nuoruus, joka meidän ikäeromme kautta levittäytyi 1940-luvun puolesta välistä 1970-luvulle. Rimminen kertoi olevansa työstämässä lapsuutensa perhevalokuvia ja miettimässä mitä niistä voisi tehdä. Totesimme kasvuympäristöissämme sodan pitkän ja artikuloimattoman varjon, jossa erilaiset auktoriteetit puuttuivat lapsen ja nuoren elämään, jossa sodan jäljet olivat lausumattomina läsnä, ja jossa monenlainen mykkyys, väkivalta ja emotionaaliset solmut varjostivat perheiden elämää. Historiankirjoitus oli keskittynyt sotatantereen ja sodanjohdon tapahtumiin. Kotirintama kuvattiin urhoollisten naisten kautta, mutta sodan todelliset arvet, ne jotka näkyivät vuosikymmeniä yksilöiden, perheiden ja instituutioiden elämässä, oli jätetty paljolti virallisen historiankirjoituksen ulkopuolelle. (Tästä mm. Näre & al. 2007)

Niinpä lähdimme hahmottamaan *Virsiideoita* sodanjälkeisen lapsuuden kasvutarinana, joka pohjautui minun virsi-ideoihini ja Marjut Rimmisen perhekuviin. Päätimme ryhtyä *Virsiideoiden* käsikirjoittamiseen niin, että meillä oli jonkinlainen käsitys materiaalista ja yleisestä teemasta. Muutamat virsivalinnat – kuten *Suuvirsi* – tuntuivat itsestään selviltä. Muita etsimme käsikirjoitusprosessin kautta. Lauloin ja soitin virsiä, lueskelin niiden sanoja ja vähitellen esiin nousivat selkeät tunnot tiettyjen virsien kohdalla, joita sitten aloimme pohtia. Marjut Rimminen työsti samaan aikaan kuvaa aloittaen laatimalla jokaisesta elokuvan osasta useamman A4-arkin kokoisena niin kutsutun mood boardin, joihin oli koottu kunkin osan kannalta keskeisiä kuva-ai-

hioita, tunnelmia ja teemoja. Nämä kuvat muodostivat sitten käsikirjoituksemme rungon, johon liitimme virret ja kunkin osan lyhyet sanalliset kuvaukset, sekä mahdollisen kertojan tekstin. Laadimme käsikirjoitusta siis hyvin vahvasti omiin tuntoihimme ja niistä aukeaviin kuviin, ääniin ja musiikkiin nojautuen. Halusimme myös yhdistää jokaiseen jaksoon ja virteen jonkin teeman, joka ei välttämättä noussut virren sanoista sinänsä. *Suvivirren* teemaa luonnostelin vuoden 2002 työpäiväkirjassa näin:

”Suvivirsi:

fyysisyys, kuhina, alkava murrosikä

keväťjuhlan paljastavat vaatteet,
ahtaat penkkirivit

Urkuharmoni, urut, jousikvartetti.”

(työpäiväkirja PT 2002)

Tässä hahmottui jo tulevan elokuvan neljännen osan musiikin maailma. Olen myös halunnut yhdistää *Suvivirteen* sen kevään selkeän merkin, joka keväťjuhlan kuhinassa ilmenee, kun nuoret ruumiit ovat juhlasalin ahtaudessa liki ja kiinni toisissaan: juhlasalin penkit kolisevat, tytöillä hihattomia mekkoja, polvisukkia, korkokenkiä, pojilla kammattut tukat ja hiki-nen, levoton olo... Kokemuksen fyysisyys nousee esiin niin kuva- kuin äänihahmotelmassa.

Samalta ajalta on peräisin myös toinen työpäiväkirjamerkintäni, jossa pohdin musiikin merkitystä valmisteilla olevassa elokuvassa:

”Minulle musiikki on fakta siinä missä mikä muu tahansa tapahtuma. Ei jotain, joka antaa taustan vaan esim. näyttelle samalla lailla roolia kuin näyttelijä. Musiikki auttaa katsomaan mitä oli, mitä on nyt.” (2002)

Kun puhun musiikista faktana, viittaatan tässä virsien merkitykseen elokuvan kokonaisilmaisussa. Virret ovat koko elokuvan perusta, ja niistä nousee se yhteinen kokemus maailmasta, johon tekijänä nojaan. Virsien toisteisuus sodanjälkeisten sukupolvien arjessa, maailmankuva, joka niiden välittämänä asettui jokaisen lapsen ja nuoren ruumiin sopukoihin; tästä musiikista ei voi puhua elokuvassamme funktiona, jonka päämäärä oli tuoda joitain tiettyjä tunteita katsojan mieleen. Virret eivät myöskään ole missään tapauksessa pelkkiä emotionaalisia herätteitä. Virsien merkityksistä voi toki puhua myös alitajunnallisina, mutta niin mielestäni myös yhtä hyvin elokuvan kuvista. Virsien kohdalla kysymys oli aivan eri mittaluokan asiasta; siitä, kuinka ymmärsimme ympäröivän maailman, ja kuinka siihen asenoiduimme. Tässä kohdassa näen merkitykselliseksi sen, että mikäli olisin tekoprosessissa ymmärtänyt virret *tuntoisuutemme* osana ja ilmauksena, olisin vielä paremmin pystynyt selventämään elokuvan työryhmälle niiden avainasemaa koko elokuvan kokonaisuudessa. Hetkittäin ne jäivät elokuvan tekoprosessissa jalkoihin, kun kuvan merkityksiä luotiin. Kuva leikattiin suurimmaksi osaksi ilman ääntä; minulle luonteva tapa olisi ollut liittää virret jo leikkauksessa luotuun elokuvan maailmaan. Tässä on selkeä kohta, missä tuntuisuuden käsitteen pohjalta nouseva keskustelu auttaa hahmottamaan kokonaisuuden

kokemuksellista luonnetta; jotain, jolle ei ole annettu sanoja. Tässä tapauksessa kokemuksellisuus viittaa pitkäkestoiseen, joka aamu vuosien ja vuosien ajan tapah-
tuneeseen toisteisuuteen, jonka kautta virret ja sota pureutuivat koululaisten koko olemukseen.

Koko elokuvan tekemisen prosessin ajan pidimme Rimmisen kanssa tärkeänä, ettäokuva ei ole menneisyyteen suuntautunut nostalginen matka, vaan että sillä on kiinteä yhteys siihen, mitä olemme nyt; miksi olemme niitä henkilöitä, joita olemme. Mikä merkitys kaikella koetulla – ja virsillä – on siihen, minkälaisina nyt itsellemme näyttäydymme. Kuvassa tämä ratkesi Rimmisen luomilla hienoilla yhteyksillä esimerkiksi nykyisin omistamiimme tavaroihin, tapaamme viikata muovipussit, ja siihen kuinka perheenä kohtaamme esimerkiksi tsunamin televisiouutisissa. Äänissä tämä ratkesi ennen kaikkea virsien kautta, sen virittyneisyyden kautta, jota virret sävelten ja sanojen avulla loivat suhteessa menneisyyteemme. Samat tunnot ovat vielä tässäkin päivässä löydettävissä lähes jokaisen ikäisemme kuulijan mielestä. Yhdistämällä soivia virsiä nykyisyyden kuviin saatoimme luoda yhteyksiä menneen ja nykyisyyden kokemusten välille.

Kuvan ja äänen yhteyden pohtimisessa ajatukseni ovat tuttuja monista aikaisemmista töistäni, ja yhtäläisiä monien tekijöiden ajatusten kanssa.

”Se mikä näkyy kankaalla ei vielä ole elokuvaa; vasta kun se herää katsojan sisällä...Katsoja löytää itsensä kuvan ja äänen välistä.” (työpäiväkirja PT 2004)

”Katsoessaan elokuvaa katsoja on yksin samalla lailla kun tekijä on yksin päätös-

ten kanssa. Olemme samassa tilassa. Valintojen mahdollisuudet on miljoonia.” (työpäiväkirja PT 2005)

Nämä muistiinpanot sijoittuvat *Virsitärinat*-elokuvan kuvan luomisen ja tuottamisen vaiheisiin. Animaation tekeminen on runsaasti aikaa vievää, ja siinä äänen konkreettinen työstäminen asettuu väistämättä tekemisen jatkumossa häntäpäähän. Hyödynsimme Marjut Rimmisen kanssa kuitenkin niin kutsuttua animatikk -tekniikkaa, jossa animoidun elokuvan pääkuvat asetetaan aikajanelle. Aikajanaan voi myös liittää ääniä, jolloin elokuvan kokonaismaailma alkaa hahmottua tekijöille, ja päätöksiä elokuvan rytmityksestä, äänimaailmasta, animoinnin sisäisestä rytmistä ja jatkuvuudesta voidaan tehdä. Koska minulle oli tärkeää pitää virret tekemisessä koko ajan mukana, odotin välillä kärsimättömänä niitä työvaiheita, joissa ne vihdoinkin saataisiin mukaan. Toki tiesin, että niiden aika tuli myöhemmin, mutta huoli koski ennen kaikkea sitä, missä määrin niille jäi tilaa kuvaleikkauksessa, minkälaisia tiloja ja mahdollisuuksia niiden maailmalle kuvaan rakennettiin.

Sydämeen kätkeytyneen elokuvan äänityöt

Virret olivat elokuvassa mukana monella tavalla ja monessa tasossa. Alkuperäinen ajatus niiden merkityksestä oli kuitenkin enemmän tunnusteleva, kuin syvästi tietoinen ja artikuloitu.

Virret valikoituivat käsikirjoitusvaiheessa osaksi tekstiensä, osaksi sen mukaan, mikälaisessa kontekstissa olimme niitä lapsuudessa tottuneet kuulemaan. Esimerkiksi virttä *Koska valaisee kointähtönen* äitini laului ajaessaan autoa pimeällä. Niinpä siihen liittyi minun mielessäni selkeä vaaran ja tuntemattoman olemus. Mitä voi kohdata pimeällä yöllisellä maantiellä? Syöksyykö jostain rekka-auto yllättäen eteen? *Suvivirsi* taas oli mukana yhteisestä kevätjuhla-kokemuksesta muistuttamassa. *Joutukaa sielut, on aikamme kallis* tuntui kätkevän sisäänsä koko protestanttisen työetiikan, kiireen ja ahdistuksen, sekä sen valtavan ponnistuksen, jonka Suomi koki sodan jälkeen, kun maata rakennettiin vimmana. *Mä silmät luon ylös taivaaseen* muodostui pienen tytön kasvun mielenmaisemaksi, missä nöyryys ja ennen kaikkea miehisten auktoriteettien kunnioittaminen olivat keskeisiä. *Mua siipeisuojaan kätke* -virsi kuvasi turvallisuuden kaipuuta maailman kohtaloiden heitellessä ihmisiä ja kansoja omille reiteilleen.

Virret äänitettiin suhteellisen varhaisessa vaiheessa elokuvan tuotantoprosessia. Olin päättänyt äänittämään ne Oulun seudulla, koska siellä laulua ei rasittanut pääkaupunkiseudun terävä s-kirjain, joka

olisi aiheuttanut äänen jälkikäsittelevä vaiheessa valtavasti työtä. Saimme äänitykseen kaksi kuoroa: Seppo Härkösen johtaman kempeleläisen Aiolos-sekakuoron, sekä Oulun Teuvo Pakkalan ala-asteen 4. musiikkiluokan kuoron, jota johti Leena Alenius-Määttä. Olin päättänyt, että virsistä äänitetään kustakin naiskuoro-, mieskuoro, lapsikuoro- sekä sekakuoroversio. Lisäksi lapsikuoron joukosta löytyi muutama hieno sooloääni, joiden laulamia säkeistöjä myös äänitimme. Tässä vaiheessa työskentelyä päätös monimuotoiseen äänittämiseen oli jälleen varsin artikuloimaton. Työpäiväkirjassani viittaa vain päätökseeni äänittää virret useampana versiona. Muistan kuitenkin ajatelleeni, että erilaiset äänet ja soinnit tulisivat tarjoamaan virsien käytölle paljon draamallisia mahdollisuuksia.

Koska leikkausvaiheessa virsiä ei vielä käytetty varsinaisina kerronnallisina elementteinä, tämä osuus siirtyi äänisuunnitteluun ja äänitöihin. Aloin täydentää kuvakerrontaa virsien luomilla merkitystasoilla. Työskentely tapahtui omiin tunteihini nojaten, ja vasta jälkikäteen, useamman vuoden kuluttua itse työstä saatoin löytää sanoja kuvaamaan, miten itse asiassa työskentelin. Mahdollisuus käyttää eri versioita virsistä johti siihen, että vuorotellen mies-, nais-, seka- ja lapsikuoroja sekä solisteja käyttäen saatoin rakentaa monivahteisia kerronnallisia, äänellisiä ja musiikkillisia merkitystasoja. Kun miehet tulevat sodasta (elokuvan ensimmäinen jakso, *On vain pärjättävä*), ja perhe-elämän raastavat ristiriidat nousevat pinnalle, kuvassa on käteensä nojaava ahdistuneen näköinen mies. Mieskuoro laulaa tässä kohdassa ”...koska päättyy matka yöllinen, on yhä

hämärää...”. Jakson lopussa pieni tyttö kulkee peltoa, musiikissa kuuluvat virren sanat ”...valoa vaik’ en näekään, sen tiedän loistavan.” Näin saatoin yhdistää meille hengellisinä musiikkina esiintyneet virret pohjavireeksi niihin kaikentasoisiin tuntoihin ja tunteisiin, joita elokuvan henkilöt käyvät läpi ja samalla viitata siihen kollektiiviseen kokemukseen, jonka sota suomalaisille muodosti. Virsistä tuli metafora tälle kollektiiviselle kokemukselle, ja niiden sanat ja sävelet avasivat ja syvensivät elokuvallista kokemista.

”Mutta voiko metafora muodostua ruumiillisesta kokemuksesta? Aistisesta kokemuksesta? Metaforan aistisuus, eikä verbaalisuus. Sitä täytyy jäljittää.” (työpäiväkirjat PT, syksy 2006).

Päiväkirjamerkinnän aikana olin jo tekemässä äänitöitä, tarkemmin sanottuna ääniraidan luonnoksia. Siihen saakka olin pohtinut mielessäni enemmän tai vähemmän kuvan kautta ilmeneviä asioita. Metaforan käsite kuvasi tällöin minulle niitä sanoin ilmaiseuttomia asioita, jotka syntyivät äänen kohdatessa kuvan. Nykyisellä tietämyksellä puhuisin kokemuksellisista merkityksistä. Elokuvan neljä ensimmäistä osaa leikattiin kokonaan ilman ääntä, vaikka jokaisessa osassa virrellä oli keskeinen merkitys kokonaisuuden rytmin kannalta. Marjut Rimminen ja leikkaajamme Tony Fish olivat tottuneet työskentelemään ilman ääntä leikkauksen tässä vaiheessa. Leikkaajamme oli myös aikaisemmin urallaan tehnyt äänitöitä, joten hänellä oli niistä selkeä näkemys, jota hän yhteisissä tapaamisissa ilmensi matkimalla, elehtimällä ja näyttämällä fyysisesti niitä ääniä ja rytmejä, joita koki kuvassa kuuluvan. Kuva ei siis ollut tosiasiallisesti

äänetöntä, äännet olivat olemassa leikkaajan mielessä, jopa varsin fyysisesti. Toisaalta brittiläisen leikkaajamme lapsuuden kokemismaailmaan eivät virret kuuluneet, mikä osaltaan vaikutti siihen, että niiden kerronnallinen käyttö leikkausvaiheessa jäi vähäiseksi.

Elokuvan viimeisen osan kohdalla toivoin erityisesti virsien ja musiikin hyödyntämistä dramaturgisesti jo leikkausvaiheessa ja niinpä ne ovat siinä osassa ehkä vahvemmin esillä. Muiden osien kohdalla toimimme niin, että kuvan ollessa lähes valmis tein siihen jonkinlaisen ääniluonnoksen ja lähetin sen Rimmiselle kuultavaksi (Marjut Rimminen asuu Lontoossa, joten jouduimme turvautumaan yhteisessä työskentelyssä myös verkkoyhteyksiin.) Siltä ajalta on peräisin turhautunut muistiinpano:

”Taas turhauttavia hetkiä, kun tajuaa, että ääniluonnos itselle on niin eri asia – mitä ääni-ihmiset kuulee luonnoksessa on niin eri juttu.” (työpäiväkirja PT, 2006)

Oli kyseessä tilanne, jossa olin lähettänyt äänihahmotelman toiselle ohjaajalle kuultavaksi ilman, että itse olin paikalla keskustelemassa kuullusta. Työskentelytavasani nämä luonnokset koostuivat nopeasti kehään heitetystä materiaalista, jonka kohdalla en vielä ollut huolissani äänen teknisestä kvaliteetista. Ääniluonnos on koko elokuvaan tehty karkea hahmotelma, jossa pääpaino on luoda esimerkiksi osviittaa siitä, missä kohtaa kerronnassa edetään musiikin merkitysten kautta, missä muiden ääni-elementtien avulla. Musiikin ja äänen rytmi, sekä sointiväri tulevat myös määritellyksi suhteessa kuvaan. Useastihan tämän työn tekee leikkaaja, mutta sekä elokuvissa *Sydämeen kätkeyty*

(28 min) ja myöhemmin *Erikoisia tapauksia* (68 min) tämä jäi kokonaan, tai suureksi osaksi minun vastuulleni. *Sydämeen kätkeyssä* se ei sinänsä ollut ongelmallista, koska työnjaossamme kaikki ääneen liittyvät kysymykset olivat minun tonttiani. Tämän tyyppisessä työskentelyssä on jossakin vaarana, että työryhmässä joku joko kiintyy liikaa luonnosmaiseen ääneen, tai vaihtoehtoisesti torjuu sen liian huonolautuisena ja jäsentymättömänä, eikä pysty kuulemaan siinä vain luonnosta lopullisesta tuloksesta.

Sydämeen kätkeyttä -elokuvan äänen jälkitöiden kuluessa työpäiväkirjan muistiinpanot käyvät käytännönläheiseksi: ne ovat listoja tehosteista, foleyista, musiikin luonnoksia nuotinnettuna, äänityslistoja, aikatauluja, budjetteja, muusikoiden yhteystietoja ja niin edelleen. Silti seasta löytyy muutama työn tuntoja kuvaava lause:

”Marjutille lähetin viime viikolla koeversiot ja kuulin puhelimesta, että se oli kauhuissaan, eikä tajunnut, että luonnosta varten on läiskittävä kaikenlaista ja sitten poistettava. Että pitää olla erilaisia värikerroksia, josta sitten poistaa. Nyt on tärkeä kirjata näitä ajatuksia, lukea Marjuttin mietteet, löytää siitä vastauksia omiin kysymyksiin.” (työpäiväkirja PT, 2006)

Tästä katkelmasta käy ilmi kaikessa äänen tekemisessä esiin tuleva ristiriita: luonnos on välttämätön omalle tekijäajattelulle, samaan tapaan kuin kuvasuunnitelma on väline kuvaajalle. Kukaan ei kuitenkaan edellytä kuvasuunnitelman kuvien liikkuvan, eikä moiti niitä siitä. Ääniluonnos on toistaiseksi monin verroin tulkinanvaraisempi työkalu. Osasyynä tähän on se, että sitä ei ole totuttu välttämättä käyttämään. Kuten jo aikaisemmin mai-

nitsin, se voi toimia äänisuunnittelijan oman taiteellisen ajatuksen ja argumentin välineenä, mutta se voisi toimia – opetellun jälkeen – myös ohjaajan ja äänisuunnittelijan dialogin välineenä, jossa yhteistä äänellistä näkemystä ja ajattelua voi hioa etsimällä erilaisia ja rinnakkaisia ratkaisuja. Tämä kaikki on työskentelyä, jolle ehdottomasti eduksi on yhteinen fyysinen läsnäolo soivan materiaalin äärellä ja siihen reagoiminen, sekä tästä reagoinnista nouseva välitön dialogi.

Ääniluonnosta työprosessissa on kokeiltu monella eri tavalla. Yksi ratkaisu on hahmotella käsikirjoituksen mukaisia draamallisia päätaitteita ääni-ilmaisun kannalta ennen kuvauksia.³² Ohjaajalle ja äänisuunnittelijalle syntyy näin äänellinen kokemus tulevasta elokuvasta, johon on mahdollista suhteuttaa tulevat kuvat, tarina, tarinan maailma. Toinen tapa hyödyntää ääniluonnosta on laatia jo leikatulle, tai osin leikatulle elokuvalla joko avainkohtiin, tai – lyhytelokuvan ollessa kyseessä – elokuvan äänellinen kokonaisuus, jossa eri äänielementtien suhde toisiinsa ja kuvaan tulee jollain lailla saateksi kuultavaan muotoon. *Sydämeen kätkeyttä* -elokuvan ääniluonnoksissa hyödynsin paikoitellen tehosteita ja foleyja, musiikkia ja ambiensseja. Niiden keskinäinen dramaturginen suhde oli minulle sel-

32 Tätä menetelmää on sovellettu Helsingin ammattikorkeakoulu Metropolian ääniopetuksessa Patrick Boullengerin johdolla. Tällöin päämäärä on ennen kaikkea luoda ääniluonnoksesta työkalu, jonka kautta tekijä itse hahmottaa oman tulevan osansa koko tekemisen prosessissa, sen sijaan että vetäytyään odottamaan jälkituotantoa, jossa äänen tekijän paikka määrittynyt useasti viimeisenä jonossa. (keskustelu Patrick Boullenger 11.11.2011.)

keä, mutta se hahmottui toiselle ohjaajalle ehkä kaoottisempana, rytmittömämpänä ja kuvan kannalta paikoin ongelmallisena. Toisaalta ilman ääniluonnoksen työkalua koko keskustelua kuvan ja äänen suhteesta ei olisi käyty konkretian tasolla; mielestäni äänisuunnittelijan pitää vain kestää käydyn keskustelun turhauttavat puolet suodattamalla ne sen kokemuksen läpi, mitä hänelle on aikaisemmissa projekteissa syntynyt eri ohjaajien kanssa työskentelystä.

Kaiken kaikkiaan *Sydämen kätkeyty* -elokuvan työpäiväkirjoista nousee esiin pohdintaa äänen fyysisyydestä, musiikin ja äänen aiheuttamista tunnoista, äänityöskentelystä yhtenä tapana ajatella, musiikin ja äänen sanallistamisen vaikeudesta; toisin sanoen kaikista niistä teemoista, joita väitöstyöni viime kädessä käsittelee. Niistä käy myös ilmi, että käytetty käsitteistö vaihtelee: puhun siitä, miten musiikin voi aistia, puhun tunteista, mutta selkeä ja yhtenäinen ajatuskulku puuttuu. Kuten jo aikaisemmin totesin, tuntoisuuden kautta avautuva keskustelu olisi selkeyttänyt työtä ja mahdollistanut sen, että jokainen työryhmän jäsen olisi haastettu pohtimaan äänen herättämiä tunteja tarkemmin ja ilmaisemaan niitä keskustelussa.

Kiinnostavaa on huomata muistiinpanojen perusteella, kuinka paljon alkupe-
räisistä ääni-ideoista lopulta siirtyi itse elokuvaan. Käsitteisen virsien tunnusta, siitä miten ne meissä elävät ja kuinka ne meihin vaikuttavat siirtyi elokuvaan niin äänenä kuin kuvana. Jälkikäteen ymmär-

rykseni on, että ne olisivat läsnä vielä vahvemmin, jos minulla olisi ollut esittää keskusteluissa jotain analyttisempää kuin vain että jokin asia tuntui oikealta. Tun-
tumisen olisi voinut aukaista kokonaan uuden keskustelun tason.

***Erikoisia tapauksia,* tohtorityön ensimmäinen taiteellinen teos**

Ensimmäinen varsinainen tohtorintut-
kintoon liittyvä taiteellinen työni oli ääni-
suunnittelu ja musiikki Kanerva Cedeströ-
min elokuvaan *Erikoisia tapauksia*. Elo-
kuva perustuu löyhästi *Helsingin Sano-*
missa aikanaan ilmestyneeseen palstaan
Erikoisia tapauksia, jossa ilmestyi viikoit-
tain pieniä, usein humoristisia kaupun-
kitarinoita, omituisia sattumuksia. Kau-
punkilaiset itse lähettivät kertomuksia toi-
mitukseen. Cederström kuvasi elokuvaa
suunnittelu- ja käsikirjoitusvaiheessa näin:

”*Erikoisia tapauksia* on elokuva kaupun-
kilaisten ja tekijöiden tavasta **nähdä** arki-
nen maailmansa; heidän katseensa kiin-
nittyy seikkoihin, jotka kertovat ihmi-
sen huomiokyvyn rikkaudesta, helminau-
hana ohivilahtavien hetkien merkityksestä,
hymystä, naurusta, pelosta, ihmetyksestä.
Vertov, Tati, Buñuel hämmöittävät jossain
elokuvan etäisinä kummeina.”

”Elokuva jakautuu vuorokauden aikana tapahtuviin episodeihin; raitiovaunumatkoihin, tapauksiin kaduilla ja muualla kaupungissa, sekä unenomaisena kaiken ympärille kietoutuvaan kaupunkimaailmaan. Matkan aikana erikoinen ja tavallinen sekoittuvat, hämärtyvät, korostuvat ja häviävät. Kaupunkilaisena kaupunkilaisten joukossa kulkee Irma J., joka kohtaa tapausten näkijöitä, tarkkailee ja havaitsee. Jos elokuvalla antaisi musikaalisen muodonilmauksen, se olisi Rondo. Rekonstruoidut ”erikoiset” tapahtumat nousevat ”tavallisen” kaupunkielämän sisältä, vilahtavat ohi tai pysähdyttävät matkan. Mutta vähitellen, läpi kaupungin tapahtuvan matkan aikana, ”tavallinen” alkaa pysähdyttää, järkyttääkin. Ihmisen kasvot, asennot, liikkeet, puhe korostuvat, tiheytyvät. Kirjeet muuttuvat tavallisten tapausten kertomukseksi, ihmisen kurottaessa kohti toista.”

”Äänimaailma korostaa paikkojen outoutta, epäselvät kuulutukset, puheensorina, huudahdukset luovat taustalle maailman, jota on vaikea tunnistaa. Kirjeiden kertomat tapaukset erottuvat tästä taustasta ’hyper’terävinä.”

(Cederström 2008)

Olin itse pitkään ollut kiinnostunut kaupungin äänistä, ja siitä syystä tunsin erityistä vetoa Cederströmin elokuvan aiheeseen ja käsittelytapaan. Alun perin oli tarkoitus, että elokuvassa olisi kertojana näinäni kaupunkitarinoiden kertojana, mahdollisesti useamman kertojan äänellä. Olin ajatellut edellä kuvatun äänimaailman outouden suhteessa elokuvan kertojan tai kertojien ääniin, ja odotin äänten keskinäisen suhteen selviävän leikkausvaiheen

aikana. Kuvittelin mielessäni kertojan ääntä erilaisissa tiloissa, ikään kuin leijumassa kaupungin yllä. Siinä missä ohjaaja puhui tavasta nähdä kaupunki, itse keskityin miettimään ja tunnustelemaan tapoja kuulla kaupunki. Luettuani Cederströmin tekstiä, hahmottelin mielessäni elokuvan ääniä ja kirjoitin ne ohjaajalle viestiksi:

”Muutama ajatus *Erikoisia tapauksia* äänistä:

Nopean lukemisen jälkeen *Erikoisia tapauksia* treatment jää mieleeni erilaisen kuvien ja välähdysten sekä tapahtumasarjojen – joiden logiikka on välillä selvempää, välillä meiltä salattua – notkeina kombinaatioina.

Raitiovaunun tuttu ja turvallinen kolina, ihanat kiljahdukset kaarteissa luovat ryhtiä ääniraidalle. Ne voivat morfautua musiikiksi ja taas takaisin realistisemmiksi ääniksi.

Erikoiset tarinat ovat välillä voice overina, välillä kertoja kertoo niitä kuvassa.

Jostakin voi rämähtää ikkuna auki – ikkunasta voi kuulua erikoinen tarina, raivoisaa riitelyä millä tahansa kielellä, kaunista musiikkia. Jollakin varjoisalla kujalla kulkee poika ja viheltelee...

Äänet vaihtelevat HiFistä LoFiin – äänten etäisyys kulkijasta vaihtelee.” (sähköpostiviesti 5.6.2008)

Elokuva kuvattiin talvella ja keväällä 2008, ja budjettisyistä vain osassa kuvauspäiviä oli äänittäjä paikalla. Elokuvan äänittäjänä oli Laura Kuivalainen, jonka hienot raitiovaunusoundit loivat perustan koko ääniraidan luonteelle. Kanerva Cederström leikkasi elokuvaa itse, ja olimme sopineet, että leikkaus- ja äänisuunnittelu-, sekä sävellysprosessi olisi joustava, niin että saisin ensin pitkän ver-

sion työstettäväkseni jonkinlaista ääni-luonnosta varten. Sitten oli tarkoitus jatkaa leikkausta ja äänitöitä vuorotellen. Prosessi oli ajatuksena mielenkiintoinen ja äänen ja kuvan kannalta jopa ihanteellinen. Työprosessina se voi toisaalta olla raskas, kun seilataan erilaisten versioiden välillä. Prosessi edellyttää hyvin tarkkaa kirjanpitoa eri versioista, poistetuista kohtauksista ja kuvista, sekä tekniikkaa, joka mahdollistaa kuvaleikkausten toteuttamisen äänen jälkikäsitteilyohjelmassa.³³

Parhaimmillaan äänisuunnitteluprosessi voisi olla ohjaaja David Lynchin kuvaamaa yhteistä työskentelyä, jossa erilaisia ajatuksia käytännössä hiotaan.

”Ja sitten kun aloitat [äänityöt], on kyse teosta ja reaktiosta ja alat nähdä kuinka kuva muuttuu johtuen siihen liitetystä äänistä. Se on taianomaista. Pidän äänistä alkaen tietyistä ääniefekteistä aina abstrakteihin ääniin, jotka ovat musiikin kaltaisia tai ne voivat sekoittua musiikkiin. Ja kaikkien näiden asioiden täytyy olla tietyn kaltaisia; niiden täytyy tuntua tietyllä, oikealla tavalla ja työtä teh-

dään niin kauan kunnes se tunto tulee.”³⁴ (Lynch, 2003, 49).

Lynch kuvaa, kuinka tämän kaltaisessa työskentelyssä, jossa ensin demonstroidaan jokin asia käytännössä ja sitten reagoidaan, alkaa nousta prosessin kautta esiin mitä halutaan ja mitä ei. Työskentely etenee *tuntoisuuden eleiden* kautta, ja nämä eleet ilmenevät tekoina tai reaktioina. Tuntoisuuden eleiden kautta tekijät kommunikoivat lähtökohtiaan, taiteellisia päämääriään. Näitä tunteja pyritään sanallistamaan parhaan kyvyn mukaan, ottaen kuitenkin huomioon kielen rajalliset mahdollisuudet. Tätä kautta on mahdollista rakentaa yhteistä kieltä tekijöiden kesken; kieltä, joka alkaa saada omat lainalaisuutensa, oman merkityksensä ja jota Lynch kuvaa nimenomaan hitaana ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteisenä prosessina. Siihen sisältyy ennen kaikkea kokeilua, väärä ratkaisuja. ”Kokeilemalla voi löytyä hyvin nopeasti ratkaisuja, jotka eivät toimi. Niinpä se osoittaa sinut yhteen suuntaan, sitten mennään sinne vähän aikaa ja huomataan, ettei se toimi. Sitten mennään toiseen suuntaan ja katsotaan, toimiiko se.

33 Tein äänityöt Pro Tools LE:llä, jossa ei ole kuvan leikkausmahdollisuutta. Niinpä uuden kuvaversioiden tullessa jouduin digitoimaan kuvan aina uudestaan, sekä poistamaan ääniraidoilta aikakoodien mukaan (muunnettuna sekunneiksi LE:lle) kuvasta poistetut jaksot. Tämä on turhan työläs prosessi ja saa helposti aikaan sotkua ja lopulta uudelleensynkronoimista.

34 “And then, once you start, its action and reaction and you start seeing the picture change, because of the sounds you put with it. It’s a magical thing. I like sounds that are anywhere from specific sound effects to abstract sounds that are really like music, or they can blend into music. And all these things have to be a certain way; they have to *feel* a certain way, a correct way, and you work until you get that feeling.”

Ja tämän kokeilemisen kautta zoomataan johonkin, joka todella puhuu sinulle.”³⁵(emt. 50)

Jos elokuvan tekemisestä – kuten taiteen tekemisestä yleensä – etsisi kahta tekemisen ääripäätä, voisi ajatella, että toinen korostaa kokeilevampaa prosessia, toiseen kuuluu taas alun alkaen selkeä visio lopullisesta tuloksesta, jota kohti johdonmukaisesti edetään.³⁶ *Erikoisia tapauksia* kuului ehdottomasti ensimmäiseen kategoriaan. Ohjaajan työskentelytapa korosti työskentelyn prosessiluonnetta, kokeilua. Etsimme yhdessä lopullista elokuvaa. Ohjaajalla oli myös kokemusta ja ymmärrystä äänen merkityksistä ja niiden vaatimasta tilasta.

Kesäkuun alussa 2008 aloitimme työt katsomalla synkronoituja materiaaleja yhdessä. Tästä tapaamisesta on tallella seuraavat muistiinpanot:

”Palaveri Kanen kanssa 16.6.
katsottiin synkattuja materiaaleja

”Ihmisen kanssa” ollaan ihmisten kanssa, ihmisten keskellä, täällä tapahtuu kaikenlaista, iloa katsojalle, yllätyksiä, ei kuitenkaan mikään vitsikoelma vaan iloisia asioita, hämmästyksiä, tämä on elämää

35 ”Through experimentation you can very rapidly find a lot of things that don’t work. So that points you in this direction, and you go there for a while, and find that’s not working. So you go in another direction and see if that works. And by this experimentation you suddenly zero in on something that’s now really talking to you.”

36 Näen oireellisena, että puhutaan nimenomaan näkemyksestä, visiosta.

pohdittava balanssia todellisen ja mielikuvituksen välissä

ratikalle jokin hahmo, äänet, ratikan kello ja kirs kunta leitmotif-tyyppisenä

erikoiset ambienssit
yöambienssi, erilainen muusta tarinan kaari yöstä yöhön

ei pointata hassuksi”

Työpäiväkirjasitaattini syksyltä 2008, jolloin aloin hahmotella *Erikoisia tapauksia* -elokuvan ensimmäisiä ääniluonnoksia:

”Pohdiskelen äänen kolmiulotteisuuden kokemusta. Musiikin opiskelu, äänen lineaarisuus; musiikin esittäminen, äänen lineaarisuus aina korostuu. Rytmit, temaattikka. Silti hienoimmat kokemukset on ne, joissa ääni ikään kuin pysähtyy ajassa, liike ei ole eteenpäin suuntautuvaa, vaan kolmiulotteisesti liikkuvaa – paisuu ja ohenee. Äärimmillään tästä seurannut kokemus ajassa taaksepäin liikkumisesta. Ja että mieli voi mennä ajassa mihin suuntaan vain. Vai onko se mieli, mikä siinä kokee ja liikkuu?”

Näiden impressionististen muistiinpanojen perusteella nousee mieleeni alkuperäinen käsitykseni elokuvan suhteellisesta keveydestä, iloisuudesta. Olin liittänyt tämän ajatuksen mielessäni Hel-singin Sanomien palstaan, jonka tarinoita olin vuosia seurannut. Palstan yleisilme oli pikemminkin kevyt kuin raskas. Samoin ajattelen ohjaajan aiemmin esittäneen ajatuksen ”tatimaisista äänistä” liittyneen tähän yleistunnelmaan. Äänet olisivat korostuneita, jopa humoristisia. Elo-kuvassa tapahtuisi kummallisia, outoja

asioita, jotka eivät kuitenkaan olisi vitsejä, pikemminkin kevyttä kerrontaa. Ihmiset ovat elokuvan keskiössä, heidän merkittävä suhde toisiinsa ja samalla kaupunkiympäristöönsä. Muistiinpanojeni viimeinen lause ”ei pointata hassuksi” tarkoitti mielestäni, että elokuvaa ei yritetä rakentaa komedialliseksi, hassuksi sketsikokoelmaksi, vaikka useista sinänsä absurdin hauskoista eri tarinoista koostuva rakenne olisi voinut tarjota sille mahdollisuuden. Elokuvan tyylilaji oli kuitenkin toinen, ja sen kuvakieli ja -rytmi osoitti toiseen suuntaan.

Jacques Tatin äänistä

Kanerva Cederström oli ilmaissut mielenkiintonsa ”tatimaisiin” ääniin hyvin varhaisessa vaiheessa. Yhdistin tämän ajatuksen Jacques Tatin elokuvista tuttuihin ylikorostuneisiin askeliin, selkeästi erottuviin yksittäisiin foley-ääniin ja tehosteisiin. Sitä varten äänitin kaupunkiympäristössä erilaisia tehoste-ääniä: keinujen kettinkien kitinää, talojen sisäpihojen ääniä, erilaisia koneääniä, askelia, merta, tuulta, lehtien havinaa. Keräsin varastoon teräväkarakteristisiä ääniä Jacques Tati mielessäni.

Tati tunnetaan hyvin omaperäisenä äänen käyttäjänä elokuvissaan. Elokuvatutkija, kriitikko Michel Chion huomauttaa kuitenkin, että huolimatta persoonallisesta suhteestaan ääniin, Tati puhuu äänistä itse asiassa kuitenkin aivan kuten kaikki muutkin elokuvantekijät, toisin sanoen kiinnittämättä niihin sen kum-

mempaa huomiota. Hänen elokuvansa eivät käytä kuvaustilanteen ääntä, vaan kaikki ääni lisättiin jälkituotantovaiheessa. Tätä Chion kutsuu elokuvan ”sonorisaatioksi” (ranskaksi sonorization). Sonorisaatiolla Chion viittaa sellaisten elokuvien ääniin, jotka ”eivät tarjoa kuvaamalla vangittuja ’todellisuuden siivuja’; sen sijaan ne tarkastelevat todellisuutta sellaisen prisman läpi, joka erottelee ja kokoaa uudelleen yrittämättä liittää toisiinsa täydellisesti irrallaan olevia elementtejä”³⁷ (Chion 2009, 192). Tatin elokuvista *Playtime* (1967) on osuva esimerkki tässä suhteessa. Tati leikittelee objekteilla ja niiden äänillä – tai äännettömyydellä.

Tati on ohjaajana viehättynyt modernista, kliinisen puhtaasta maailmasta (Chion 2009) ja hänen tapansa kohdella ääniä nousee tästä lähtökohdasta. Äännet ovat myös puhtaita, kliinisiä, erillisiä ja ylikorostuneita, ikään kuin suurennuslasin alla. Chionin mielestä tämä itse asiassa korostaa Tatin elokuvissa eräänlaista hallusinatorista maailmaa, ei kuitenkaan epätarkkuuden kautta, vaan päinvastoin kaikkien elementtien äärimmäisen tarkkuuden kautta. (Chion 2009). Toisaalta voi myös esittää, että äännet korostavat elokuvallisten tilanteiden koomisia puolia.

Tatin vaikutus äänitöissä voidaan ymmärtää juuri ylikorostuneina äänitehosteina. Toinen huomionarvoinen osa Tatin äänimaailmoissa on, että koska hänen elokuvansa usein sisältävät hyvin pitkiä otoksia, äänen funktio on tärkeä, jotta katsojakuulija pystyy orientoitumaan kuvassa

37 They do not offer 'slices of reality' captured by filming; instead they observe the real through a prism that separates and recomposes, without making the dislocated elements coincide perfectly.”

ilmeneviin tapahtumiin. Ääni luo ennen kaikkea tilaa herättämällä kysymyksiä äänen lähteistä ja niiden suunnista suhteessa kuvaan. *Erikoisia tapauksia* -elokuvassa jälkimmäinen äänen funktio oli ohjaajan mielestä tärkeä. Suhteessa ylikorostuneisiin ääniin minulle heräsi elokuvan jo valmistuttua epäily, kuinka perusteltuja tällaiset äänet loppujen lopuksi olivat Cederströmin elokuvan äänimaailmassa, ja kuinka hyvin ne istuivat elokuvan muuhun ilmaisumaailmaan. Voidakseni vastata tähän kysymykseen käyn läpi elokuvan äänitöiden prosessin kokonaisuudessaan.

Tuntoisuuden käsitteeseen olin tutustunut jo elokuvan jälkityövaiheessa ja mielessäni kangasteli ajatus hyödyntää sitä ohjaajan kanssa keskusteluissa. Mainitsinkin asiasta, mutta koska itse käsite oli vielä hahmottumisvaiheessa minulle itsellenikin, siitä ei voinut tulla elävää työskentelyasentoa yhteiseen ääniraidan työstämiseen. Pikemminkin tuntoisuus välittyi minun ajatuksenani, jonkinlaisena teoreettisena taustahahmotelmana, mutta vielä puutteellisesti nähtynä ääniraidan tekemisen käytännössä.

Sonorisaatio, synkroni ja äänetön kuva

Kuva, jossa ei vielä ole juuri mitään ääntä on työmaana yhtä aikaa sekä innostava että pelottava. Innostava tarjotessaan äänisuunnittelijalle (ainakin alussa) lukemattomilta tuntuvia mahdollisuuksia. Pelottava, koska jokainen äänisuunnittelija tietää näiden erilaisten äänimaailmojen vaikutuksen elokuvan tuntuun; siihen, minäkälaisena katsojakuulija sen kokee. Jos elokuvan leikkausvaiheessa näitä ratkaisuja ei vielä ole tehty, ääni tulee ratkaisevasti muuttamaan elokuvaa jälkityövaiheessa. Siitä seuraa joko ohjaajan hyväksyntää tai torjuntaa.

Elokuvan sonorisointi, soivaksi muuttaminen ei ole pelkkää äänten kuvittelemista, äänten luettelointia. Se on ennen kaikkea kurottautumista kuvaa kohti, elokuvan henkilöiden ja ilmiöiden liikkeiden aistimista, valoihin ja varjoihin myötäeläytymistä. Sen etsimistä, miltä elokuva tuntuu. Minulle kuva aukeaa sitten, kun ymmärrän hyvin fyysisesti sen sisäisen rytmien. Joskus se selviää kuvaleikkauksen rytmistä, joskus kuvien sisäisestä rytmistä, kameraliikkeistä, tai elokuvan henkilöiden liikkeistä ja eleistä. Kuvakokojen vaihtelu on myös hyvin selkeästi tunnon kautta rytmiä avaava elementti. Jotta yhteinen tunto saavutetaan käytännössä, tekijöiden on löydettävä yhteinen myötäliike, yhteinen asento suhteessa kuvaan.

Toinen keskeinen kysymys *Erikois-*

sia tapauksia -elokuvassa nousi suhteessa äänen ja kuvan synkroniin. Kuva, joka on leikattu ilman kuvaustilanteessa tallennettua ja kuvaan synkronoitua ääntä asettaa kysymyksen synkronin merkityksestä.

Äänisuunnittelija, äänisuunnittelun professori Pietari Koskinen kehotti Aalto-yliopiston uusien professorien avajaisluennossaan äänityöläisiä ”yhtymään ja vapautamaan meidät synkronin kahleista!” (Koskinen, 7.1.2013). Äänen synkroni on itsestään selvyyttä perinteisessä elokuvatuotannossa ja elokuvat, jotka tästä kahleesta yrittävät selkeästi ja tietoisesti vapautua, voidaan enimmäkseen luokitella kokeileviksi.

Synkronin itsestään selvyyttä johtuu pitkällisestä äänen ja kuvan työstämisestä liittyvästä perinteestä: leikkausprosessin alkajaisiksi kaikki kuvauksissa tallennettu kuva- ja äänimateriaali synkronoidaan. Myös elokuvan varhaisten tekijöiden haave nähdä kuvan ja äänen täydellinen synkroni liehuu taustalla. Synkronista luopuminen edellyttää tyyllisiä ratkaisuja sekä kuvassa, että äänessä. Tätä jouduin miettimään useaan otteeseen *Erikoisia tapauksia* -elokuvan kohdalla.

Pietari Koskisen vetoamus viittaa aikaisemmin jo mainittuun vuoden 1928 julkilausumaan, niin kutsuttuun Äänimanifestiin, jossa venäläiset avant-garde-elokuvan kärkinimet Eisenstein, Pudovkin ja toivat esiin muun muassa huolestuneisuutensa siitä, mitä äänen liittäminen elävään kuvaan pahimmillaan voi saada aikaan erityisesti, jos pyritään täydelliseen synkroniin. Toisaalta he pyrkivät sanallistamaan kontrapunktin käsitteen avulla ajatuksiinsa siitä, mikä elokuvan äänen tulisi olla luonteeltaan. Kontrapunktin käsitteellä tekijät viittasivat epäsynkroniseen ääneen,

jonka heidän mielestään tuli olla ääneen liittyvien kokeilujen ytimessä. (Eisenstein 1978, 370-71)

Michel Chion tuulettaa sitä asemaa, mikä manifestille on annettu vielä nykyisessäkin elokuvaääntä koskevassa keskustelussa. ”Riittää jo rutina siitä minkäläiseksi äänielokuva muodostui, ja viittaukset siihen, että ihmiset olivat halunneet siitä tulevan jotain muuta, riittää jo loputtomat lainaukset Adornolta ja Eislerilta, kolmelta venäläiseltä ja Vertovilta – jotka kaikki vieläkin rekrytoidaan tuomitsemaan kahdeksankymmentä vuotta myöhemmin se suunta, minkä elokuva on ottanut”³⁸ (Chion 2009, 203).

”Vaikka asiaa ei suunniteltukaan, äänielokuva, joka oli saatettu maailmaan synkronoimaan musiikki kuviin sattuikin luomaan tilan puheelle”³⁹ (emt. 203).

Tuulettaessaan manifestin merkitystä Chion kiinnittää samalla huomion tärkeään asiaan: siitä huolimatta, että äänielokuva kuviteltiin mahdollisuuksiltaan hyvin monenlaiseksi ja ennen kaikkea mahdollisuudeksi yhdistää erilaisia äänielementtejä ei-hierarkkisella tavalla, elokuvan ääni on muodostunut kaikesta huolimatta ennen kaikkea puheen paikaksi ja tilaksi. Puheen, sanojen ja tekstin merkitys elokuvassa on keskeisessä asemassa historiallisen ja teknisen kehityksen myötä:

38 ”No more grumbling about sound film’s outcome on the basis that people had wanted it to turn differently, no more endless quoting of Adorno and Eisler and the Three Russians and Vertov – all still recruited to condemn, eighty years later, the direction cinema has taken.”

39 ”Without having planned it this way, ”sound” film, which had been conceived to synchronize music with images, turned out to create the space for speech.”

Historiallisen muun muassa siinä mielessä, että erityisesti amerikkalaisessa elokuvassa puhedraaman siirtäminen elokuvalliseen muotoon muodostui nousevan elokuvateollisuuden toimintalinjaksi. Teknisen siinä mielessä, että optisen äänen rajoitettu äänentoiston taajuusvaste edellytti äänten rajoittunutta käsittelyä ja niiden pitämistä toisiinsa nähden hierarkkisine. (Chion 2009). Tämä nosti dialogin äänen tärkeimmäksi osatekijäksi. Muiden äänen osa-alueiden noustessa monikanavaäänien tarjoaman taajuuserottelun myötä myös yhtä lailla kuuluville, elokuvaaänen estetiikka on pyrkinyt kohti yhtenäistä äänimaailmaa. Sanat muodostavat edelleen poikkeuksen tässä pyrkimyksessä, sillä ne varaavat aina ensi sijaisen paikan.

Niin puheen paikka ja merkitys, kuin äänisynkroni olivat teemoja, joita jouduin pohtimaan ja ratkaisemaan *Erikoisia tapauksia* -elokuvan äänitöiden myötä.

Erikoisia tapauksia **-elokuvan** **äänitöiden alku**

Elokuva oli tuotantosuunnitelmassa alun perin ajateltu 45 minuuttia pitkäksi, mutta ohjaajan ensimmäinen leikkausversio oli kaksi kertaa niin pitkä, siis 90 minuuttia. Cederström oli käyttänyt joissakin kohdissa demomusiikkia, mutta suurimmaksi osaksi kuva oli vailla mitään ääntä. Kuva-kielen perusta oli laajoissa kaupunkiku-

vissa, joissa erikoiset tarinat tapahtuivat rauhallisesti omassa rytmissään ilman, että leikkauksen avulla niiden sisäistä rytmiä nopeutettiin. Kuvissa ihmiset eivät juurikaan puhu toisilleen, siispä puhe sellaisena kuin sitä kaupungissa voi kuulla, ei tuntunut kuuluvan elokuvan maailmaan. Elokuvan ihmiset tuntuivat liikkuvan omissa eristäytyneissä maailmoissaan. Ohjaaja puhui aikaisemmin ”ihmisten kurkottamisesta toisiaan kohti”. Ihmiset tuntuivat kurkottavan, vaan eivät koskaan kuitenkaan kommunikoi toisilleen. Jonkinlainen autius vallitsi kaduilla ja toreilla. Tämä elokuvan ihmisten eksistentiaalinen yksinäisyys ei tullut koskaan selvästi sanallistettua, mikä olisi jälkikäteen ajateltuna ehkä ollut hyödyllistä. Sanallistaminen olisi tehnyt minut tietoisemmaksi esimerkiksi äänen dynamiikan käyttämisestä, yksinäisten hetkien korostamisesta tätä kautta. Joka tapauksessa yksinäisyyden tunne siirtyi kuvista ääniin varsin voimakkaana.

Äänimaailman kannalta kuvakoko nosti ensimmäisenä esiin kysymyksen ambiensseista, elokuvan kohtausten tapahtumapaikkoihin ja taustaan liittyvistä äänistä. Kohtaukset tapahtuvat useasti laajoissa kuvakulmissa. Elokuvan kokonaispituuden (lopullinen pituus 68 min.) vuoksi oli selvää, että kaupungin yleishumina ja liikenteen ääni – mikä oli kohtausten luonnollinen ambienssi – ei voinut dominoida koko elokuvaa, vaikka siinä raitiovaurua lukuun ottamatta ollaan enimmäkseen ulkotiloissa. Elokuvan ihmiset olivat siis kaupungissa, liikenteen hälyn keskellä. Suhde kaupungin ääneen piti elokuvan äänitöiden edetessä ratkaista usealla eri tavalla. Ohjaajan ajatuksena oli alun

perin elävä kaupunki, jonka keskellä erikoiset tapahtuvat vain sattuvat tapahtumaan. Elokuvan ensimmäisen leikkausversion mukana sain ohjaajalta viestin, johon hän oli listannut ajatuksiaan äänistä:

”Tällaisia ääniä olen kuullut, nyt kun olen joutunut olemaan erossa kuvasta: naisten korkojen kopsetta asfaltilla, juoksuaskelia kadulla, hiekkatiellä, sisäpihalla. Kilahduksia, mätkähdyksiä, tuulen suhinaa, vinkunaa ja pauhua. Sateen ropinaa, pisaroita.

Muminaa. Kuulutuksia epäselvinä. Huutoja. Huudahduksia. Hengitystä, kuorsausta, itkua, naurua, aivastuksia, riitoja. Xylofonia, marimbaa, pimplutusta (avoimista ikkunoista esim.). Eli kaupungin sisätilojen, kotien ääniä, jotka kantautuvat kadulle...(Für Elise...???) Lautunnin ääniä. Ulko-ovien kolahduksia, ikkunan sulkemisia, porttien kolahduksia. Autojen ovia. Erilaisia ”soittorasioita”. Sumusireeni, hälytysääniä. Liikennevalojen piipitystä. Murinaa. Särkyvän lasin ääniä ja helähdyksiä.

Jokin ääniteema läpi koko leffan? Varioiva - esim. aina fantasiaratikassa????” (sähköpostiviesti Kanerva Cederströmiltä 10.9.2008)

Ohjaaja kuuli siis selkeitä ääniä ajatuksissaan. Erityisesti kaupungin eri sisätiloista kadulle kantautuvista äänistä monet ohjaajan ehdottamat siirtyivät elokuvaan sellaisenaan. Työolössä soi ikkunasta epävireisen pianon *Für Elise*, soittorasiasoittoa *Kansainvälistä*, yksinäinen sumusireeni kuuluu mereltä.

Oma työpäiväkirjani kertoo tässä vaiheessa vain seuraavaa:

”Miten aikakausi näkyy – kuuluu / ei näy – kuulu?

Tämän leffan kanssa uskallettava olla kylmä myös, ei pelkkää lämpöä, kylmyyttä etsittävä.

Raitiovaunun äänen kanssa leikkiminen, etsittävä joku softa.”

Kylmyyden ja lämmön ajatuksia työstin erityisesti ambienssien kautta. Koska elokuvassa on paljon toisiansa etsiviä yksinäisiä ihmisiä, kylmyyden ajatuksen kautta etsin oikeanlaista taustaa eristäytyneisyyden ja erillisyyden kokemukselle. Käytännössä tämä tarkoitti runsaasti kekeiluja erilaisilla ääntä syntetisoivilla ohjelmissa, joiden kautta manipuloin kaupungin ääniä laajemmiksi äänimatoiksi, joita välillä väritti viileämpi, synteettisempi maailma.

Raitiovaunun ääni

Olin päättänyt lähteä liikkeelle ratkomalla raitiovaunun äänen kysymystä. Elokuvassa raitiovaunu on jonkinlaisessa pääosassa; se lähtee liikkeelle aamuvanhain raitiovaunuhallilta ja elokuva päättyy vaunun palaamiseen takaisin kotihalliin illan jo pimennyttyä. Raitiovaunussa tapahtuu osa erikoisista tapahtumista, raitiovaunu kulkee eri kaupunginosien läpi ja kuljettaa katsojaa mukanaan. Ohjaajakin oli esittänyt kysymyksen jonkinlaisesta ääniteemasta, joka kulkee koko elokuvan läpi. Tuntui luontealta rakentaa teema raitiovaunun äänen

vara. Minulla oli niitä varastossa Laura Kuivalaisen hienosti äänittäminä. Lisäksi kävin itse Koskelan vaunuhalleilla äänittä-mässä lisää.

Väitöstyöni toiselta ohjaajalta, profes-sori Juhani Liimataiselta sain käyttööni Paulstretch-nimisen äänen venytysohjel-man sekä SoundHack-ohjelman, jonka avulla saatoin leikkiä kulloisenkin äänen erilaisilla taajuuksilla. Ryhdyin muok-kaamaan raitiovaunun ääntä. Useimmat äänen venytysohjelmat epäonnistuvat niin kutsutun luonnollisen äänen veny-tyksessä, tuottaen ääneen jonkinlaisena pulssina kuuluvan lisän. Paulstretch-oh-jelma kykeni venyttämään raitiovaunun äänen ilman pulssihäiriötä, ja näistä erilai-silla venytysarvoilla työstetyistä äänistä tuli elokuvan ääniteema, jonkinlainen sointi-väriin perustuva *leitmotif*, eli johtoteema. Ääni muuntuu ja kehittyy koko elokuvan ajan. Ääni on kuultavissa esimerkiksi aivan alussa, kun raitiovaunu lähtee vaunuhal-lista. Siinä kohdassa äänen venytys on tus-kin huomattava, myöhemmin esimerkiksi kohdassa, jossa raitiovaunu kulkee sil-lalla, ääni on runsaasti venytetty. Viimei-nen ja pisin raitiovaunun tuntuva parkaisu on kohdassa 56:01-56:46. Siinä ääni on ikään kuin raskaana jo kaikista päivän tari-noista ja tapahtumista.

Lisäksi käsittelin SoundHack-ohjel-malla samaista raitiovaunun ääntä, jonka avulla syntyi sirpalemainen, eri taajuuk-sissa helisevä raitiovaunuksi tunnistama-ton ambienssi-tyyppinen ääni. Tämä on kuultavissa monissa raitiovaunun sisätila-kohtauksissa.

Äänisuunnitteluprosessissa tuli vähitellen selväksi, että erinäisistä käytännön syistä johtuen sain suhteellisen itsenäisen roo-

lin äänen taiteellisissa ratkaisuissa. Kat-soimme ohjaajan kanssa ensimmäistä ker-taa yhdessä elokuvan ensimmäisen, 90 minuutin version 14.11.2008. Tästä kat-selusta on kiinnostavia muistiinpanoja:

” -kysymys on yhteydenotoista, vies-teistä ihmisten välillä⁴⁰”; ”hautausmaalle jotain”; Wandon 100%-ääni vähitellen pois ratikassa”; ”ennen kuin nainen kaa-tuu, jokin pisteääni”; ”Beethoven hyvä!”

Beethoven viittasi elokuvan loppupuol-ella olevaan kohtaukseen, jossa öisellä raitiovaununupysäkillä seisoo alaston mies (55:30). Olin käyttänyt hyväksi Beetho-venin *Kuutamonsonaatin* alun murrettua sointua toistuvana luuppina. Se toi koh-taukseen omituisen pysähtyneen tunnon. ”Ennen kuin nainen kaatuu” viittaa elo-kuvan kohtaukseen, jossa nainen kulkee hitaasti ja useasti kaatuillen Pengerkadulla (29:20). Kohtaus on kuvattu yläkulmasta katua korkeammalta tasanteelta, niin että ohikulkijat ja heidän reaktionsa erottu-vat selvästi. Tähän kohtauksen musiik-kiin yhdistin voimakkaasti venytettyä viu-lun viritysääntä ja vuodelta 1908 peräisin olevaa Itä-Karjalassa äänitettyä itkuvirren-omaista naisen laulua. Jokin pisteääni tar-vittiin rikkomaan kohtauksen pitkää linjaa.

Yhteinen katselu on sujunut yhteisym-märryksessä muistiinpanojen mukaan. Sain vahvistusta monille itsenäisesti teke-milleni ratkaisuille. Mitään ratkaisevia uusia ääniajatuksia ei palaverissa syntynyt.

40 Tämä viittaa elokuvassa oleviin yksittäi-siin kertojanääniin.

Synkroni *Erikoisia tapauksia* -elokuvassa

Synkronin kysymys jäi *Erikoisissa tapauksissa* jälkikäteen mietityttämään. Elokuvasa on pitkiä otoksia, jossa henkilö kävelee, juoksee, hiippailee. Kaikki nämä kuuluivat perinteisiä foley-ääniä. Kun olin aikani ääniä tehnyt, huomasin että oli vaikeaa pitää foley kuvan kanssa luontevassa synkronissa kohtauksessa, jossa henkilö lähestyy kameraa lähtien hyvin kaukaa. Kohtauksen muut äänilähteet ovat erittäin staattisia. Liikkeen hitauden ja kuljetavan pitkän matkan takia etualaa lähestyvä kävelijä tuntui ikään kuin polkevan paikoillaan. Yritin rikkoa äänessä kuuluvaa staattisuutta vaihtelemalla askelten dynamiikkaa ja sointiväriä, mutta en mielestäni onnistunut tekemään niistä luontevia. Kuulemiskokemus on jonkinlainen epäsynkroni. Vastaavia kohtauksia on elokuvassa useita. Vähitellen kehittyi ajatus synkronin hylkäämisestä. Kokeilin sitä, mutta en kyennyt ratkaisemaan asiaa järkevällä tavalla. Jokin elokuvan maailmassa ja erityisesti sen tarinoiden tapahtumisen tavassa taas tuntui kaipaavan synkronisia ääniä. Ohjaajakin korosti kommentissaan, että äänillä oli tärkeä osuus siinä, että katsojakuulija huomaa jonkin yksittäisen erikoisen tarinan alkavan kehittyä laajassa kuvassa. Äänillä piti useassa tapauksessa korostaa tarinan alkamista ja olemassaoloa. Korostettu ääni taas ei voinut olla jatkuvasti epäsynkronissa. Miksausvai-

heessa korjasimme miksaaja Joonas Jyrälän ehdotuksesta muutamia tietoisesti epäsynkroniin tekemiäni tapahtumia takaisin synkroniin.

Parhaiten synkronoitujen askelten käsittely on toteutunut kohdassa, jossa mies juoksee hitaasti Hietaniemen hautausmaan aidan viertä (09:30-09:50). Askeleet ovat aluksi synkronissa, sitten vähän erkanevat ja lopulta vain häipyvät kokonaan, vaikka mies jatkaakin juoksuaan kohti kameraa. Samalla ambienssi muuttuu epätodelliseksi, impressionistiseksi. Tällaisia kokeiluja olisi pitänyt ehkä tehdä enemmän ja toteuttaa riittävän runsaina, että ne olisivat puolustaneet paikkaansa ja alkaneet luoda omaa ilmaisuun elokuvaa.

Musiikki elokuvassa *Erikoisia tapauksia*

Alun perin päätin, että en halunnut yrittää äänen avulla nopeuttaa kuvan hidasta rytmiä. Toisin sanoen en halunnut musiikilla, tai pistemäisillä äänillä liikaa rikkoa sitä kuvan ja leikkauksen rytmiä, jonka ohjaaja oli siihen luonut. Toisaalta dialogin tai kertojan äänen puute sai turvautumaan musiikkiin, tai musiikinomaiseen ääneen, varsinkin kun kaupunki-ambientsit tuntuivat tyhjentävän itsensä elokuvan edetessä.

Raitiovaunun äänen venytys poiki muitakin kokeiluja äänen venytysohjelmalla. Koska elokuvan musiikkibudjetti oli hyvin pieni, päädyin hyödyntämään myös van-

hoja äänitteitäni, joita muokkasin aiemmin mainitsemillani Paulstretch- ja SoundHack-ohjelmilla. Elokuvan musiikki on enimmäkseen luonteeltaan hyvin geneeristä, yleistä ja kaupunkikuvaan liittyvää, ja pyrkii nostamaan siitä erilaisia tunteja esiin. Musiikki liittyy hyvin harvassa kohdassa elokuvassa esiintyviin henkilöhahmoihin. (Ainoat poikkeukset ovat jo mainitut ”Kaatuileva nainen” ja ”Alaston mies ratikkapysäkillä”.) Koska ajatuksena oli, että kohtauksissa sieltä täältä voisi kuulua myös diegeettiseksi ajateltavaa musiikkia, istutin muutamassa tapauksessa musiikin kuulumaan siitä tilasta, joka kuvan kautta aukeni. Tällainen kohta on esimerkiksi *Für Elise*-pianomusiikki, joka kuuluu töölöläisen kerrostalon avoimesta ikkunasta, tai Kallion kaduilla soiva haitarimusiikki, sekä puistossa kuuluva piano-hyräilymusiikki. Lisäksi elokuvassa on naishahmo, joka puhkeaa laulamaan Marseljeesia raitiovaunussa, sekä kaksi pikku tyttöä jotka hyräilevät Mozartin *Taikaویل*-oopperan Yön kuningattaren aariaa. Kaiken kaikkiaan musiikillista materiaalia piti tuottaa suuria määriä, jotta elokuvan koko kesto tuli katetuksi. Ohjaajan kanssa käymissä keskusteluissa jäimme pohtimaan, oliko elokuvassa sittenkin liikaa musiikkia.

Keskustelut ohjaajan kanssa

Työprosessin aikana pidemmät keskustelut ohjaajan kanssa jäivät suhteellisen vähäin johtuen erilaisista kiireistä, sairastumisista ja lopulta elokuvan festivaalisen illan mukanaan tuomasta aikataulusta. Kävimme aluksi sähköpostitse keskustelua ääniraidan luonteesta, sitten yhteisissä katseluissa ohjaaja kommentoi joitakin tehtyjä asioita, mutta kaiken kaikkiaan kommunikointimme oli yllättävän niukkaa. Niinpä pari vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen kävimme ohjaajan kanssa keskustelun elokuvan äänen syntyprosessista, tällä kertaa tarkoituksena yrittää jäljittää, mitä oikeastaan tapahtui, ja minkälaisen prosessin kautta elokuvan ääni syntyi.

Tässä keskustelussa Kanerva Cederström ilmaisi useaan otteeseen vaikeuden puhua omasta elokuvastaan, ja vaikeuden myös tunnistaa jälkikäteen niitä prosesseja, joita tuotannon aikana käytiin läpi.⁴¹ Cederström pohti omaa suhteellisen niukkaa äänen kommentoimistaan elokuvan tekemisen:

”KC: Me ei jotenkin siihen, mä luotin niihin kuviin ihan mykkänä, että sitten ei niihin itse osannut, tai uskaltanut ehkä... mitenkä mä olin kauhean varovainen.

PT: Jyräsinkö mä jotenkin?

41 Tunnistan saman vaikeuden omista taiteellisista töistäni kirjoittamisessa. Niihin syntyy hyvin hitaasti ja vaivalloisesti riittävästi etäisyyttä, jotta niitä pystyisi kuvailemaan.

KC: Se on vaikea löytää sitä tilanteen kohtaa, että miten siinä reagoi.

PT: Mä kirjoitin siitä, että kun ihmiset oli niin pieniä, eikä voinut lähteä siihen, että tässä on nyt kaupunkimiljö ja siinä liikkuu ihmisiä...

KC: Se mitä mä muistan että puhuttiin, että oli sellaisia pisteitäniä, että joku ääni sinne vaan; että istuttaa sen siihen kaupunkitilaan, mutta musiikin suhteen, että joko se on tai ei, että mä en osaa puuttua siihen musiikilliseen elementtiin, vaan mä haluan antaa tilaa.

PT: Siinähan oli tilaa tehdä, ei missään kohtaa ollut sellainen olo ettei ollut tilaa. Mutta jälkeenpäin oli sellainen olo, että olisiko mun pitänyt kyetä tekemään niin kuin eri vaihtoehtoja.

KC: Mä en osaa sanoa, se on hirveän jännää, kun on kuitenkin kuullut kauhuan monelta siitä äänimaailmasta, siitä on pidetty, että se vaikuttaa, se on kummallinen se suhde siihen, kun se on kuitenkin sun myös, että mä en osaa väittää, että se on mun päätettävissä jotenkin, että sen täytyy siihen syntyä ja sitten se on niin kuin molempien.⁴²

Kuten keskustelusta käy ilmi, sekä ohjaajalla että äänisuunnittelija-säveltäjällä on kovin tunnusteleva olo suhteessa lopulliseen ääniraitaan. Cederström korostaa halunneensa antaa tilaa äänen tekemiselle, äänisuunnittelijana huomasin pelkääväni, että olin ottanut sitä liikaa. Kyse on viime

kädessä ohjaajan ja äänisuunnittelijan välisestä työnjaosta ja sen määrittelystä. Määrittely voi tapahtua ilman sanoja, eikä tietenkään ole kyseessä mikään tarkasti rajattavissa oleva asia, koska ollaan tekemisissä elävän, luovan tilanteen kanssa. Määrittelyyn vaikuttaa ohjaajan ja äänisuunnittelijan suhde, yhteiset aikaisemmat työskentelykokemukset ja niiden pohjalta syntynyt luottamus. Cederströmin kanssa emme olleet aikaisemmin työskennelleet yhdessä, ja yhteisen työtavan etsiminen jatkui elokuvan valmistumiseen saakka.

Silti herää kysymys, olisiko voinut löytää työtapoja, joilla tätä tilaa olisi määriteltä käytännössä tarkemmin. Palaan Lynchin action-reaction -malliin, jossa edetään tosin yrityksen ja erehdyksen, mutta ennen kaikkea kuitenkin aktiivisen yhdessä työskentelyn kautta. Etsitään yhdessä äänen tilaa ja paikkaa elokuvassa, katsotaan ja kuunnellaan, mitä ääniä ilmaantuu, mutta samalla myös ollaan valmiita testaamaan tosia vaihtoehtoja. Kuten Cederström totesi äänestä, ”että sen täytyy siihen syntyä ja sitten se on niin kuin molempien.” Käytännössä tätä syntymisprosessia rajoitti ohjaajan valitettava sairastuminen äänitöiden aikana. Olisi ehkä voinut hakea lisäaikaa prosessille, mutta toisaalta tuottaja ja ohjaaja olivat suunnitelleet elokuvan ensi-iltaa DocPoint-elokuvafestivaaliin tammikuulle 2009. Aikataulu, joka aluksi oli näyttänyt yllättävän väljältä ja erilaisia työstämahdollisuuksia sisältävältä kutistui kuitenkin käytännön syistä sekä lyhyemmäksi, että laihemmaksi.

Jälkikäteen mietittynä elokuvan työstämisessä elokuvan tunto olisi ollut tärkeä käsite. Tunnustella kutakin kohtausta, sen liikkumavaraa, sen tilallista laajuutta ja

42 Keskustelu Kanerva Cederströmin kanssa 3.3.2011.

suuntaa. Minun olisi pitänyt myös tutkia ohjaajan ilmaisemaa luottamusta kuvaan mykkänä – mitä se tarkoitti? Minkälaisia tunteja mykkä kuva meissä kummassakin herätti. Oliko minulla pakonomainen tarve synnyttää elokuvaan ääniä, Chionin käsittein sonorisoida sen jokainen kohta? Mitkä kohdat olisivat voineet toimia niukemmalla äänimaailmalla, minkälainen dynaaminen skaala oli elokuvan kuvallisen ilmaisun maailmassa mahdollinen? Myös sitä kautta olisi noussut esiin kysymys, pitääkö kaiken soida; voisiko olla hiljaisempaa?

Kolmas pohdittava asia liittyy puheen ja kertojanäänien merkitykseen elokuvassa. Alun perin puheelle oli ymmärtääkseni ajateltu hallitsevampi tehtävä. Nyt pohdin, kuinka varsinaisen kertojanäänien pois jääminen vaikutti elokuvan tuntuun, ja siihen kuinka äänisuunnittelijana ymmärsin elokuvan? Olin selvästi varautunut alun perin siihen, että kertoja toisi elokuvaan jonkinlaisen ihmisen äänellisen läsnäolon, etualan, johon kaikki muut äänielementit voivat suhteutua. Nyt äänen geneerisyys tuntuu välillä liialliselta, ja yritykset rakentaa foley-äänistä, tai muista tehosteäänistä kaivattua läsnäoloa jäävät vaisuiksi, eivätkä aina toimi suhteessa kuvan tilaan.

Yhteenvedona voi todeta, että elokuva on jäänyt mietityttämään vielä pitkään valmistumisensa jälkeen. Samalla sen kohdalla on ilmiselvää, että teorettinen lähtökohta ei vielä ratkaise mitään; kaikki ratkeaa tekemisen prosessissa ja siinä, kuinka ja millä eri keinoin – elein, liikkein, äänin, kuvin, sanoin – tekijät itseään tässä prosessissa artikuloivat. Mutta ennen kaikkea kokeellisessa elokuvakielessä on tärkeää raivata tilaa konkreettiselle kokeilemiselle

niin, että kokeilu ei jää teorettiseksi käsitteeksi, vaan muodostuu käytännölliseksi tekemiseksi ja käytännölliseksi kokeiluksi. Kokeellisessa elokuvassa kokeilun pitää ulottua kaikille tekemisen osa-alueille ja yhdistyä tekijöiden yhteiseksi käytännöksi.

Syvä hengitys sisään, toinen taiteellinen teos

Keväällä 2009 olin ryhtymässä säveltämään musiikkia tanssiesitykseen, jonka koreografi oli Hanna Brotherus. Teoksen oli määrä valmistua syysksi Ateneum-saliin. Kyseessä oli sooloteos Janice Redmanille, Suomessa asuvalle amerikkalaiselle tanssijalle.

Aloitimme Hanna Brotheruksen ja Janice Redmanin kanssa työskentelyn alkukevästä 2009. Harjoitukset jouduttiin kuitenkin keskeyttämään tanssijan sairastuttua vakavasti: Janice Redmanilla todettiin kilpirauhassyöpä, joka oli edennyt muuallekin elimistöön. Kovat kivut ja etäispesäke selkärangassa estivät tanssijan kaiken liikkumisen. Jatkoimme kuitenkin tapaamisia hänen kanssaan ja päädyimme pitämään Hanna Brotheruksen ehdotuksesta videopäiväkirjaa. Janice makasi sängyllä kertoen tunnoistaan, tarpeestaan liikkoa ja tanssia. Keskeiseksi hänen puheensa nousi valtava halu voida päästä jälleen balettitunnille.

Vähitellen ymmärsimme kääntää tragedian voitoksi, ja sooloesityksen sijasta aloimmekin työstää videomateriaalia hyödyntäen ja tutkien tanssielokuvaa, työnimellä *Balettitunti*. Halusimme tehdä elokuvan siitä rajusta muutoksesta, jonka vakava sairaus – kuten mikä tahansa suuri mullistus elämässä – tuo ihmisen identiteetille. Kokeilusta kasvoi 13-minuuttinen lyhytelokuva, nimeltään *Syvä hen-*

gitys sisään, joka sai ensi-iltansa joulukuussa 2010. Olin elokuvassa ohjaajana, säveltäjänä, äänisuunnittelijana ja tuottajana. Elokuvan tekemisessä kohtasin kaikki ne peruskysymykset, joiden takia olin tohtoripolulle lähtenyt viittisen vuotta aikaisemmin.

Elokuvamme aihe – suuren elämänmuutoksen aiheuttama identiteetin muutos – saa ilmaisunsa elokuvassamme ensisijaisesti liikkeen ja musiikin kielestä, toissijaisesti Janice Redmanin monologista. Halusin työskentelyssäni pohtia, mitä tuntoisuuden käsite voisi tuoda itse työprosessille. Käsitin tuntoisuuden tässä vaiheessa jonkinlaisena merkityksen antajana omalle työtavalleni, jossa tunnot ja kuulostelu on keskeistä. Koreografi Hanna Brotheruksen kanssa työskennellessä puhuimme aluksi hyvin paljon tunnoista. Brotheruksen työtapaan tuntui kuuluvan tunteiden, tuntojen ja tilanteiden kuulostelu ja yhtä lailla liikkeiden ja eleiden tunnustelu. Halusin elokuvan päähenkilön sanallistavan elämäntilanteensa lähtökohdan, sairauden ja kivun. Mutta siitä eteenpäin siirryttäisiin ulos sanojen maailmasta. Toinen käsite, joka askarrutti minua tekoprosessin aikana oli myötäliike, sen merkitys ja paikka elokuvan kerronnassa, liikkeen, tanssin ja äänen kielessä.

Myötäliike oli vahva käsite *Syvä hengitys sisään* -elokuvan tekoprosessissa. Myötäliikkeen voi käsittää empatian kokemisen fyysisenä alkulähteenä, liikkumisena toisen mukana, liikkuttumisena toisen mukana. Elokuvamme taas oli ilmaus yrityksestä ymmärtää toisen ihmisen suhdetta omaan kehoonsa ja ruumiiseensa. Janice Redmanin kysymys alusta alkaen oli se, kuinka sairaus vaikutti hänen identiteettiinsä.

Kyky liikkua, tuntee oma ruumis ja elää maailmaa sitä kautta, ilmaista itseään sitä kautta on hänen identiteetilleen keskeinen asia, ja katkos tässä liikkeessä voi aiheuttaa koko olemassaolon mielekkyyttä kysyvän tilan. Meidän tekijöiden tavoite oli tavoittaa Redmanin kokemus hänen oman liikkeensä kautta ja siten myös välittää tämä kokemus katsojakuulijoille.

Kuvaajamme Päivi Kettunen sai nopeasti kiinni elokuvan maailmasta ja kerronnasta, jota olimme Hannan kanssa yhdessä hahmotelleet. Kettunen oli ilmaissut kiinnostuksensa tanssin kuvaamiseen ja oli tehnyt sitä ennenkin. Lavastaja ja puvustaja Alisha Davidow oivalsi minkälaista estetiikkaa kaipasimme vastapainoksi sairauden ankaralle maailmalle. Kuvaukset tulivat mahdolliseksi syyskuun alussa 2009, kun Janice oli jo jonkin verran toipunut selkäleikkauksesta ja syöpähoidoista.

Kuvauspäivinä vallitsi hiljainen ja hauras tunnelma, kun seurasimme Janicen ponnistelua kivun ja ruumiin rajoitusten kanssa. Hanna Brotherus rakensi liikekieltä hienovaraisessa myötäliikkeessä tanssijan hauraan ruumiin kanssa. Kuvausryhmä liikkui mukana niin fyysisesti kuin tunnoissamme. Liikuimme siis koko kuvausryhmä eräänlaisina myötäolioina. Työskentelymme kulussa tunsin kivun mahdollisuuden myös omassa kehossani, ja niinpä kuvauksista lähtien tuntui selvältä, että halusin katsojan eläytyvän tanssijan maailmaan hyvin fyysisesti. Kipu on todellinen, meitä kaikkia koskettava tavalla tai toisella. Samalla tavalla kuolema on jokaisen kohdattava ja jokaisen on myös yksin ratkaistava suhteensa sen todellisuuteen. Oman ruumiin rajat tulevat ennemmin tai myöhemmin kaikille vastaan. Näitä ajatuksia

halusin elokuvan ilmaisevan, joko sanojen tai musiikin ja liikkeen avulla. Vastapainoksi Janicen kivun rajoittamalle liikekielille Hanna rakensi pikku tanssijan (Elsa Brotherus) villin ja vapaan liikkeen.









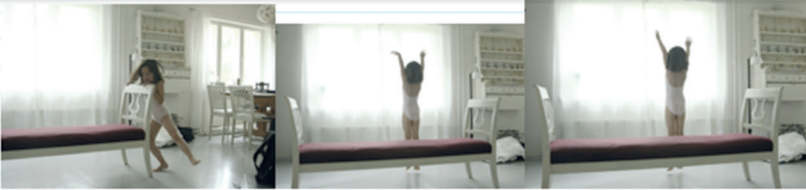




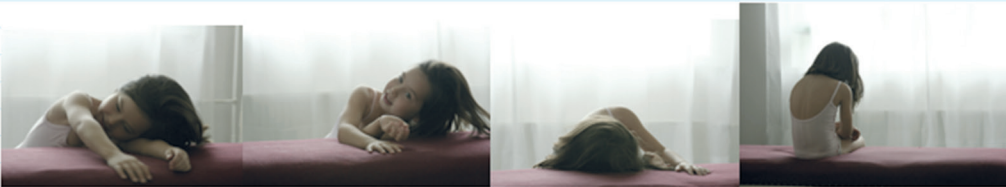
Keskikohta: KIPU / TYTÖN MAAILMA

Title

Custom



TYTÖN RIEHUMISKUVA



TYTÖN KIERIMISKUVA

*Voice over (esim) I am so tired of pain, just a little bit of pain reminds me of the pain I had when I could not move at all.
The pain keeps me from being me, from living my own life.*



TYTÖN JALKAKUVA, FONDU? (liittyen edellisen rivin istumiskuvaan?)

alku: TANSSI

keskikohta: KIPU

loppu: TULEVAISUUS

+

1 *Syvä hengitys sisään*, ote story boardista

Kuvan tunto

Johdannossa kirjoitin suhteestani kuvaan, kuinka se aukeaa minulle ennen kaikkea tuntuona. Ohjaajana olen toki oppinut, kuinka kuvasta voi myös puhua kuvarytmin, valon ja värisävyyden kautta, mutta enimmäkseen olen ollut tyytyväinen ja onnellinen siitä, mitä kuvan ammattilaiset minulle tarjoavat. *Syvä hengitys sisään* -elokuvan kuvauksien etenemisen rungon muodosti Päivi Kettusen kuvasuunnitelma. (Kuva 1) Se oli laadittu toisaalta yksinkertaisen alku, keskikohta ja loppu -rakenteen pohjalta, toisaalta balettitunnin liikekielen pohjalta. Koska idea ja käsikirjoitus perustui Janicen kaipuulle osallistua balettitunnille oli luonnollista, että balettitunnilla läpi käytävät liikesarjat – *les plies, les battements, les ronds de jambe* ja *les développés* – olivat koreografian ja liikekielen pohjana. Se tosiasia, ettemme kukaan tienneet, kuinka paljon Janice pystyi liikkumaan, toi kuvauksiin ja kuvaratkaisuihin oman ulottuvuuden. Oli myös varottava rasittamasta päähenkilöä liikaa. Hanna Brotheruksen ratkaisut kuvaustilanteessa olivat keskeisiä, sillä hänen oli kyettävä hahmottamaan liikekielen rajat ja mahdollisuudet. Kuvaajan oli taas pystyttävä sen pohjalta tekemään omat ratkaisunsa. Kuvaajamme Päivi Kettunen mukaan (keskustelu 1.7.2014) kuvaaja elää aina myötäliikkeessä tanssia kuvatessa. Hän hahmottaa taustaa, tilaa, liikettä ja hahmoa kokoa ajan suhteessa kuvan kompositioon ja elää ja reagoi kaikkien muutosten mukana. Emme kuvanneet käsivarakuvaa, mutta Kettusen mukaan käsiva-

rakuvauksessa on helpointa toteuttaa tätä myötäliikettä.

Kuvauspaikkana oli koreografin kodin olohuone, joka tarjosi suhteellisen hyvät valaisumahdollisuudet, mutta samalla selkeät rajat kameraliikkeiden hyödyntämiselle. Tilaan oli kuitenkin mahdollista rakentaa lyhyt ajorata. Lähikuvien merkitys tanssijan tunnon ja fyysisen tilan välittymisessä oli selvä, mutta itse tanssijan ilmaisu oli asia, jota emme pystyneet ennakkoimaan. Kuvausten aikana tuli selväksi, että tarvitsemme enemmän lähikuvia tanssijan käsistä ja jaloista, mutta varsinkin jalkaliikkeiden kuvaaminen oli Janicelle työllästä. Niinpä elimme tilanteen mukana. Yhdessä elokuvan kohtauksista Janice ”tanssii jalkaliikkeitä käsillään”. Koska jalkaliikkeet ja erityisesti varpailla pysyminen oli tanssijalle liian tuskallista, päädyttiin kuvaustilanteessa siihen, että Janice imitoi jalkaliikkeitä käsillään. Tilanteen kehittyessä kädet alkoivatkin tanssia ihan omaa tanssiaan, Janicen kasvojen kuvataessa kaikkea sitä rakkautta, mitä hän tanssia kohtaan tunsii. Tämä välittyi leikkaajalle editointivaiheessa, ja hän rakensi kuvista elokuvan tunnekylläisimmän kohtauksen.

Elokuvan takaumajaksot luotiin alun perin animaation keinoin. Tavoite oli irtaantua ennen kaikkea tilallisesti siitä huoneesta, jossa tanssija elokuvassa liikkuu ja luoda animaation avulla toinen tilaulottuvuus. Ajatus oli oikean suuntaisen, mutta eteni ilmaisultaan kuitenkin liian kauas tanssin ruumiillisuudesta. Toisaalta halusimme kuitenkin siirtyä takauksissa abstraktimpaan kuvakieleen. Ratkaisu löytyi, kun kuvaaja Päivi Kettunen kertoi valokuvaaja Jyri Pitkäsen luomasta

video obscura -tekniikasta, jossa videokamera yhdistettiin eräänlaiseen camera obscura -laatikkoon. Kuvaustilana oli Aalto-yliopiston Mediakeskus Lumen Galleriaikäytävä, jonka katosta tulviva valo oli riittävän runsasta camera obscura -efektiin. Takaumajaksot kertoivat Janicen lapsuuden balettitunneista, niinpä kuvasimme neljää pientä tanssijaa (Elsa Brotherus, Saga Katz, Venla Tokola, Henni Wallius), sekä yhtä nuorta tanssijaa (Ella Wikberg). Kuvasimme takaumajaksot video obscura -tekniikkaa käyttäen, ja saimme kuviin tavoittelemamme orgaanisen tilan tunnun yhdistettynä takauman unenomaiseen maailmaan.

Olin suunnattoman ilahtunut, kun leikkaajamme Kimmo Kohtamäki kertoi, että hän oli ensimmäisessä materiaalin katse- lussa pyrkinyt ”tanssimaan” materiaalin läpi seuraten päähenkilömme liikkeitä. Olin ennen leikkausprosessin alkua keskustellut Kimmon kanssa lyhyesti tohtoritutkinnostani ja tuntoisuudesta. Kimmo puolestaan oli kiinnostunut tanssielokuvan leikkaamisesta ja ilmaisi kiinnostuksensa tuntoisuuden käsitteeseen. Materiaalin läpitanssiminen oli oivaltava tapa hyödyntää tuntoisuuden käsitettä ja luoda sen pohjalta henkilökohtaista käytäntöä. Liikkuminen tanssijan kanssa myötäliikkeessä loi leikkaajalle hyvin fyysisen tunnon liikkeiden ilmaisusta, joka näkyi vahvasti elokuvan kielessä.

Kimmo Kohtamäki osasi tanssia *Syvä hengitys sisään* -elokuvan leikkausprosessin mestarillisesti läpi, nostaa leikkauksen avulla esiin tanssin liikekielen merkityksiä ja yhdistää sen hengästyttävän kauniisti musiikkiin ja sanoihin. Halusin elokuvan olevan ”suunnattu tavalliselle katsojalle, en

erityisesti elokuvantekijöille.”⁴³ Tekemisen solmukohdissa keskittin huomion tuntoihini, ja muotoilin ajatukseni niiden avulla.

Leikkausvaiheessa etenimme Kimmo Kohtamäen kanssa tunnistaen tosiksi ne erilaiset merkitykset, jotka elokuvassa kulkevat; sanattomat ja sanalliset rinta rinnan. Minulle tämä todensi tuntoisuutta käsitteenä. Ilmaisun ainekset olivat koko ajan kämmenellä; saatavilla ja tavoitettavissa, siirtymät sanoista musiikkiin ja liikkeeseen luontevia. Liikkeiden kieli alkoi muuttua elokuvan kieleksi, sanat taakseen jättäen.

Elokuvan äänestä ja musiikista

Elokuvan ääni on kahden vahvan elementin varassa: Janice Redmanin kertojanääninen ja musiikin. Ensimmäinen äänitettiin jo ennakkosuunnitteluvaiheessa ja se vai- kutti osaltaan kuvasuunnitteluun ja elokuvan kokonaisuuteen. Varsinainen voice over äänitettiin marraskuussa 2009 tekstin pohjalta, jonka Janice oli kirjoit- tanut vastauksena muutamiin esittämiini kysymyksiin. Kysymysten teemat koskette- livat tanssin ja liikkeen merkitystä, kipua, luopumista, iloa ja identiteettiä. Janice oli hahmotellut lopullisen kertojanääninen itse ja sen äänittäminen sujui vaivatta. Janice oli luonteva ja vahvasti läsnä oleva puhuja, hän seiso i joka sanansa takana, mikä kuu- lui hänen tavassaan puhua.

Voice over -teksti oli runsas ja minulle

itselleni hyvin merkityksellinen. Jälkeen päin olen pohtinut, käytimmekö sitä elokuvassa liikaa. Olisimme voineet myös kokeilla toimia enemmän liikkeen, kuvan ja musiikin ehdoilla. Toisaalta voice over -tekstin vahva merkitys on sen dokumentaarisuudessa. Tätä kirjoittaessani Janice Redman ei enää ole keskuudessamme, ja voice over muodostaa kirkkaan dokumentin hänen tunnoistaan ja elämästään. Niinpä minun on lähes mahdotonta ottaa kantaa tekstin määrään ja paikkaan.

Kuvausten aikana käytettiin taustamusiikkina balettituntien tyyppillistä pianomusiikkia. Sävelsin elokuvassa käytetyn musiikin vasta kuvausten jälkeen kuvamateriaalin pohjalta, myötäeläen ja hengittäen Janicen liikkeitä, tunnelmia ja samalla kuvitellen jonkinlaisen kaaren elokuvan etenemiselle. Halusin musiikin olevan hapuilevaa, katkeilevaa, paikoittelun haurasta. Toisaalta sen pitäisi myös yltyä lopussa. Suuret emotiot ja banaaliuskaan ei ollut kiellettyä. Soitin demoversion itse. Suhteutin kappaleen nopeuden kuvauksissa käytetyn musiikin pulssein nopeuteen, mutta musiikki eli myös alkuperäisestä pulssista paljon poiketen. Lopullisen musiikin soitti säveltäjä-pianisti Sakari Kervinen. Hän kuunteli ensin demoversion vähän astmaattista etenemistä, ja sopeutti sitten oman soittonsa siihen. Valmis versio poikkesi kestoaltaan hieman demoversiosta, ja lopullisessa äänityössä hioin leikkaajan kanssa yhteisymmärryksessä muutamien fraasien alkukohtia. Kuvan, äänimaiseman ja musiikin yhteinen rytmi ja tunto on yksi tämän elokuvan tärkeimpiä elementtejä.

Elokuvassa pianomusiikki – balettituntin musiikki – dominoi ääniraitaa. Halu-

sin sen etualalle, pintaan. Pianomusiikin akustinen maailma on tanssituntin maailma. Muiden äänten kohdalla suuri kysymys syntyi suhteessa tanssijan ruumiillisuuteen. Häivyttääkö se pois, vai ei? Tanssielokuvissa usein tanssija pelkistyy puhtaaksi liikkeeksi, kun tanssijan liikkeen tuottamat äänet jätetään pois.⁴⁴ Jalka ei kopsahda lattiaan, lattia ei narise, tanssija ei hengitä, eikä huohota. Päädyin tuomaan nämä elementit selkeästi esiin.

Tein aluksi foley-äänet jokaiselle tanssijan liikkeelle ja äänitin myös Janicen voihkimassa kivusta. Samoin tein pikku tanssijan foleyt, paljaiden varpaiden läpsähdykset lattiaan. Lattian narahduksia jalan alla, nenän niiskauksia. Ääniraita oli siis täynnä tanssijan liikkeiden ääniä. Esimiksausvaiheessa aloin jo huomata, että osa äänistä piti jättää pois. Mutta mitkä? Liukuin ruumiin todellisuuden ja ruumiin abstraktion rajapinnalla. Yksi päämääristäni oli ollut kuvauksista saakka saada katsoja kokemaan itsessään kipua ja liikkumisen kaipuuta, niin että tanssijan fyysisyys välittyi katsojaan. Halusin katsojan tuntoisuuden kohtaavan tanssijan tuntoisuuden. Niinpä etenin omien tuntojeni mukaan foley-äänien miksausessa. Kun aloin itse kokea foley-äänet liian väkivaltaisina, päätin armahtaa myös katsojaa ja jätin niitä pois. Pikku tytön kohdalla siirryttiin vähitellen kohti vähemmän fyysistä äänimaailmaa, olihan tyttö kuitenkin tavallaan vain ajatus tanssijan mielessä. Peter Nordström myötäili loppumiksausessa hienosti tuntojani.

44 Esimerkkinä Kiti Luostarisen ohjaama *Inner Steps* (1996) (koreografia Ulla Koivisto), jossa olin säveltäjänä ja äänisuunnittelijana.

Takaumajaksojen äänimaailmassa hyödynsin vanhaa jousille säveltämäni musiikkia, jota olin käsitellyt äänen ”venytysohjelmalla”.⁴⁵ Takaumajakset olivat paitsi kuvan, mutta myös äänen puolesta selviä tilallisia irtiottoja tanssijan kotiympäristöstä, missä elokuva muuten tapahtuu.

Irti erillisyyksistä

Tuntoisuus-käsite oli minulle keskeinen elokuvan tekemisen prosessissa paitsi itseymmärrykselleni, myös ikään kuin muistutuksena metodista, mihin palata, jos tunnen olevani tukkoisessa tilanteessa ilmaisun suhteen. Samalla se vapautti minut lopullisesti usein toistetusta ajatuksesta, että ääni ”vetoaa tunteisiin” tai ”ääni on alitajuista”. Mielestäni nämä ajatukset johtavat helposti harhaan siitä tosiasiasta, että äänen parissa työskennellään kuitenkin rationaalisesti ja päämäärätietoisesti. Tämä työskentely on ajattelua; jäsentämistä ja järjestämistä, mutta se tapahtuu ilman sanoja. Sanoja tarvitaan työprosessissa kommunikointiin, mutta ääniä voi työstää vain äänillä.

Syvä hengitys sisään -elokuvan työprosessin jälkeen olen entistä vakuuttuneempi siitä, että ääni on elokuvassa vahvin keino saada katsoja kokemaan omassa kehossaan paitsi kerronnan jännitteet ja tunteet, myös kaikki se fyysinen, mitä kuvassa tapahtuu. Ääni ei pelkisty kuuloaistimukseksi, emootioiksi, tai alitajunnaksi, vaan

se on ennen kaikkea silkkaa tuntoa, jonka avulla voimme samaistua elokuvan henkilöihin ja tapahtumiin. Tuntona ääni herättää meidän ymmärryksemme sanattomia paikkoja ja sitoo meidät yhteiseen inhimilliseen kokemiseen.

Brittiläisen runoilija Tom Paulinin sanoin: ”Äänellä on meille kaikenlaisia ontologisia merkityksiä. Se liittyy meidän asustamiseemme maailmassa, meidän olemiseemme. Se on ikään kuin meidän maailmankaikkeussuhteemme ontologiaa” (Paulin 2003, 36).⁴⁶

⁴⁵ Aiemmin mainittu Paulstretch -niminen ilmaisohjelma

⁴⁶ ”Sound has all sorts of ontological meanings for us. It is to do with our dwelling in the world, with our being. It’s part of that, as it were, ontology of relationship which we have to the entire universe.”

Kolmas työ, *Helsingin kaunein ääni*

Ajallisesti olin ajatellut tekeväni *Helsingin kaunein ääni* -installaation ensimmäisenä taiteellisista töistä. Se oli kehittynyt ideaksi jo vuonna 2007-2008, jolloin sain siihen kokeiluapurahan AVEK-säätiöltä. Perusajatus installaatiossa oli hyvin yksinkertainen. Mielessäni kangasti työ, jossa eri-ikäiset, -kokoiset ja -näköiset helsinkiläiset kertovat omasta mielestään Helsingin kauneimmasta äänestä, ja matkivat sitä omalla äänellään. Ajatus ääniä matkivista ihmisistä vain ”tuntui” oikealta, enkä osannut, enkä edes halunnut perustella asiaa tarkemmin. Ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassanikin (2007), jossa teosta kuvaan, esittelen sen ”jonkinlaisena prologina väitöstyössäni”. En yrittänyt sanallistaa teoksen merkityksiä, enkä juuri muutakaan sisältöä. Pystyin ainoastaan kuvailemaan, mitä teoksessa näkyisi ja kuuluisi. Annoin idean elää mielessäni kyselemättä sen merkityksien perään.

Vaikuttimet

Teoksen takana voi nähdä kolmenlaisia vaikuttimia, joille en kuitenkaan missään vaiheessa antanut selkeää roolia teoksen kehittämisessä. Kaikki nämä vaikuttimet tavalla tai toisella liittyvät äänen, kielen ja musiikin suhteeseen. Niitä ei voi kuiten-

kaan pitää teoksen ”teoreettisena” lähtökohtana, joten en myöskään ota kantaa niiden takana oleviin diskursseihin. Nostan vaikuttimet esiin osoittaakseni, missä suunnassa mieleni liikkui teosta muovautessani.

Arkeologi, tutkija Steven Mithen on kirjassaan *The Singing Neanderthals* (2005) argumentoinut voimakkaasti musiikillisen ilmaisun edeltäneen kielellistä ilmaisua homo sapiensin kehityksessä. Mithen esittää teoriansa hmmm -kielestä, jonka hän olettaa olleen Neanderthal-ihmisten kommunikointiväline. Mithenin hmmm -kieli tulee sanoista holistinen, multimodaalinen, manipulatiivinen ja musikaalinen. (Mithen 2005, 138)

Mithen olettaa siis musiikillisen ilmaisun nousseen kommunikoinnin tarpeesta, joka puolestaan nousi hyvin vahvasta kehollisesta kokemisesta ja kokemuksen ilmaisemisen tarpeesta. Oletettavasti tällainen ilmaisu on perustunut toisteisuuteen, ja sitä kautta merkityksien muotoilemiseen. Jokin riittävästi toistettu äänellinen, soinillinen ele liitettynä toimintaan on alkanut kantaa merkityksiä. Mithenin kanta poikkeaa niistä teorioista, joissa musiikin oletetaan olevan jonkinlainen evoluution mukanaan tuoma spin-off, joka on poikkeama kielestä ja kehittynyt ehkä inhimillisiä ”soidinmenoja” varten. (Pinker 1997; Levitin 2006)

Mithenin esittämä teoria muodosti jonkinlaisen tausta-ajatuksen *Helsingin kauneimmalle äänelle*. Minua kiinnosti, onko ihmisillä vielä kykyä heittäytyä ääntele-mään spontaanisti kielen merkitysten ja rakenteiden ulkopuolella, yrittäen tavoitella jotain äänellistä ilmaisua, ja jotain heille tärkeää ilmaistavaa. Ajatus siitä, että

äänen merkitys on paremmin ilmaistavissa ääntä matkimalla, kuin sitä sanoin kuvaillemalla oli myös kaikessa yksinkertaisuudessaan kiehtova.

Sain vaikutteita myös antropologi Janice B. Nuckollsin artikkelista, jossa hän kuvaili Amazonian alueen runa -kansan kieltä, jossa keskeisellä sijalla ovat eräänlaiset onomatopoeettiset ilmaisut. Nuckolls kutsuu näitä *ideofoneiksi*. Niinpä runa-kielessä saatetaan liittää esimerkiksi kävelemisestä kertovaan verbiin askelten ääniä imitoivia ääniteitä. (Nuckolls 2004, 70)

AVEKilta saamani apurahan käytin konseptin testaamiseen. Tulin siihen tulokseen, että aluksi olisi järkevää pyytää esiintyjä, ääntelijöitä amatöörikuorojen joukosta, sillä oletin näillä henkilöillä olevan kiinnostusta testata omia äänellisiä rajojaan ja riittävästi uskallusta osallistua kuvauksiin. Päädyimme rakentamaan kuvaukset studioympäristöön. Kokeilussa päätimme ottaa kolmenlaista kuvaa: kuuntelevia ihmisiä, äänestä puhuvia ihmisiä ja äänteleviä ihmisiä. Kuvaukset vietin läpi toukokuussa 2008.

Tässä vaiheessa sain käsiini hollantilaisen Floris van Manenin *Visual Listening* -videoteoksen, jossa on kuvattuna ihmisiä kuuntelemassa musiikkia omilla kotiympäristöissään. Mitään ääntä ei teoksessa kuitenkaan ole. Kuuntelevat ihmiset yhdistyneinä hiljaisuuteen olivat hyvin vakuuttavia, ja kuuntelemisen eleen intensiivisyys häkellytti.

Demoversion kuvaukset ja editointi

Demoversion peruslähtökohta oli hyvin yksinkertainen ja kun pyysin kuvaajaksi / editoijaksi Raimo Uunilaa, päätimme pysytellä johdonmukaisesti yksinkertaisella linjalla. Koska olin lähtenyt jälleen ääni edellä liikkeelle, en ollut ajatellut kuvasta muuta, kuin että kaikki osallistujat kuvataisiin samanlaista tummaa taustaa vasten ja samankokoisessa kuvarajauksessa, mielellään puolikuvassa. Uunilan kanssa keskustellessamme tuli selväksi, että kuvan tulisi olla hyvin laadukas ja selkeä, jotta se tarjoaisi yksinkertaisen, mutta samalla vahvan ja vakuuttavan visuaalisen estetiikan äänen rinnalle. Niinpä päädyimme kuvaamaan demon Aalto-yliopiston Lume-keskuksen TV-studioissa, jonka valaistusmahdollisuudet olivat erinomaiset. Äänittäjänä kuvauksissa toimi Laura Kuivalainen.

Suuri kuvaustila ja voimakas studiovalaistus refleктоivina pintoineen, sekä puomimikrofoni voivat olla kuvauksiin tottumattomille asetelma, jossa heittäytyminen ei suju helposti. Niinpä noudatimme koekuvauksissa kaavaa, joka myöhemmin toimi erinomaisesti myös varsinaisissa kuvauksissa. Soitin aluksi cd-levyltä erilaisia luonnon ääniä ja kaupunkiaäniä, ja kuvasimme ihmisiä ensin kuuntelemassa niitä. Tämä vaihe rauhoitti tunnelman ja samalla saimme kuvattua moninaisia reaktioita esiintyjien kasvojen ilmeistä. Seuraavaksi pyysimme ihmisiä matkimaan valit-

semaansa ääntä muutaman minuutin verran. Käytimme samanaikaisesti kahta eri kameraa, jotka kuvasivat kahta eri kuvakokoa. Aivan lopuksi ihmiset vielä kertoivat kameralle suosikkiäänestään.

Kuvattaviksi olin koevaiheessa valinnut harrastajakuorolaisia minulle tutusta Kumpulan kuorosta, jonka jäsenet ovat olleet mukana erilaisissa kokeellisissa tilanteissa tuottamassa ääntä. Niinpä heillä oli hyvät edellytykset suhtautua tarvittavalla innostuksella, heittäytymisellä ja huumorilla kuvauksiin. Saimme yhden päivän aikana taltioitua 12 eri henkilön äänet. Lisäksi meillä oli kuvaa kaikista ihmisistä kuuntelemassa sekä kuvailemassa äänivalintojaan. Olimme kokeilleet erilaisia kuvarajauksia ja erilaisia valaistusvaihtoehtoja valonostoineen ja himmentämisineen.

Demoversio editoitiin nopeasti enemmän kuvaan kuin ääneen keskittyen. Versiossa kokeiltiin useamman samanaikaisen ruudun tekniikkaa ja kokeiltiin myös erilaisia kuvarajauksia. Äänityöt tehtiin luonoksenomaisesti niin, että äänessä kuului enimmäkseen yksi ihminen kerrallaan. Demoversion valmistumisen jälkeen kesti useamman vuoden, ennen kuin varsinaisen teos sai mahdollisuuden toteutua.

Demoversion kävi kuitenkin ilmi, että itse konsepti oli yksinkertaisuudessaan toimiva. Kaupungin ääniä matkivat ihmiset vaikuttivat oudolla tavalla keskittyneiltä, lähes meditoivilta. Pelko siitä, että ihmiset näyttäisivät tahattomasti koomisilta, toisin sanoen, että heitä jotenkin halvennetaisiin (minkä epäilyn joku kollega oli esittänyt) osoittautui turhaksi. Esiintyjien intensiivisyys ja antaumuksellinen suhde tuottamiinsa ääniin tekivät päinvastoin katsojakuulijaan suuren vaikutuksen.

Helsingin kaunein ääni, varsinainen teos

Itse teos lähti muotoutumaan nopeaan tahtiin, kun sain sen hyväksytyksi Helsingin Juhlaviikkojen ohjelmistoon elokuuksi 2012. Samaan aikaan Sibelius-Akatemian musiikkiteknologian koulutusohjelma päätti tukea teoksen esillepääntä Musiikkitalon Black Box -tilassa. Kun vielä AVEK antoi teoksen toteuttamiselle uudestaan apurahaa, alkoi tuotannollinen ratkaisu löytyä. Tällä kertaa oli tarkoitus saada kuvattavaksi ainakin 50-60 henkilöä. Olin päättänyt teoksen pituudeksi n. 15 minuuttia. Kuvaukset vietin läpi kesäkuussa 2012 viiden päivän aikana Helsingin ammattikorkeakoulu Metropolian TV-studiossa. Tämän studion valokalusto on suhteellisen äänestä, mikä myöhemmin vaikutti äänen jälkikäsitteilyyn.

Varsinaisissa kuvauksissa olimme varanneet 30-40 minuuttia aikaa kuvattavaa kohden. Jotta kuvattavat tuntisivat olonsa jollain lailla mukavaksi studiovalaistusolosuhteissa, olimme rakentaneet kankaista pienen ”pesän” kuvattavien seisomapaikaksi. (Kuva 2) Samalla kuvattavien etäisyys kamerasta pysyi vakiona. Kuvasimme kahdella Canonin järjestelmäkameralla⁴⁷, joista toisella puolikuvaava, toisella laajempaa puolikuvaava. Äänittäjänä toimi jälleen Laura Kuivalainen nappimikrofoni, puomimikrofoni, mikseri ja digitaalital-

lennin välineinään. (Kuva 3) Kuvaukset sujuivat suhteellisen nopearytmisesti niin, että ensin kuvattiin kuuntelukuvia, (joissa kuvattavat kuuntelivat erilaisia luonnon ääniä) sitten kunkin valitun kaupunkiaänen imitoimista. Lopulta kuvattavat kertoivat kameralle äänestä, jonka olivat valinneet. Miksi juuri kyseinen ääni?

Kuvausten aikana todentui jälleen demokuvauksissa kokemamme toiseikka: kuvattavat keskittyivät niin vahvasti imitoitavaan ääneen, etteivät jännittäneet kuvausolosuhteita, niin studiomaiset kuin ne olivatkin. Eräs kuvattavista soitti minulle viikko kuvausten jälkeen ja sanoi vasta jälkeen päin pohtineensa, miltä hän mahtoi näyttää, kun hän kirkui kuvassa kuin lokki – mikä oli hänen mielestään kaunein äänensä Helsingissä. Kuvissa ja äänissä ihmiset olivat erittäin luontevia ja luonnollisia. Tämä todentui myös lopullisessa teoksessa, jota kommentoitiin niin esitystilan vieraskirjassa, kuin henkilökohtaisesti tekijöillekin. Eräs kommentti vieraskirjasta kuului ”Oi miten kaunis on ihminen, joka ei tarkkaile / ole tietoinen itsestään.” ja ”Thanks for showing the beautiful people of Helsinki!”. Jossain vaiheessa teosta kävi katsomassa joukko erään helsinkiläisteatterin näyttelijöitä, jotka kertoivat tekijöille tullessaan katsomaan, kuinka luontevilta ihmiset voivat näyttää kameran edessä, kun he eivät näyttäneet olevan huolissaan epäonnistumisesta. Eräs tunnettu kuvaaja kysyi, oliko teoksessa käytetty niin kutsuttuja ensimmäisiä ottoja, toisin sanoen niitä, joissa ihmiset eivät vielä ymmärrä jännittää kameran läsnäoloa.

Kaikista näistä kommentteista luin saman viestin. Katsojille välittyi teoksessa

⁴⁷ Canon 5d- ja 7d-kamerat, optiikat Canon 70-200mm 2.8 ja 85 mm.



2 *Helsingin kaunein ääni*, kuvaukset



3 *Helsingin kaunein ääni*, esiintyjä ja äänittäjä

esiintyvistä ihmisistä jotain hyvin luontevaa ja mutkatonta. Palaan huomioon myöhemmin.

Teos ei syntynyt yrityksestä ottaa kantaa erilaisiin teoreettisiin keskusteluihin, mutta päätyi siihen tavallaan kuitenkin. Itse näin teokset vahvimmin jonkinlaisina tuntoisen ihmisen ja häntä ympäröivän tilan tutkielmina. Äänen kuuleminen, herkistyminen äänille on tämän suhteen toinen puoli, toinen taas se, kuinka valmis itse on ottamaan omalla äänellään tilaa varsinkin kameran edessä. Tuntoisuuden käsite sai teoksessa hyvin fyysisen ja äänellisesti kuultavan ilmeilyn.

Teoksen editointi ja äänityöt

Jälkityöt oli tarkoitus aloittaa äänisuunnittelusta. Lopullinen teos tulisi olemaan editoitu ja sävelletty viidelle monitorille, joissa jokaisessa olisi oma mono-kaiuttimensa, sekä lisäksi tilaan tulisi sub-woofer, bassotaajuuksia vahvistava kaiutin.

Tarkoitukseni oli laatia käsikirjoitus editoinnin pohjaksi; ajatella sekä erikseen että yhdessä kaikki viisi 15 minuutin pituista luuppia⁴⁸, jotka toistuisivat teoksessa taukoamatta. Näiden luoppien tulisi siis myös olla synkronissa keskenään.

Aloitin kuuntelemalla, lajittelemalla ja ”luokittelemalla” kaikki äänitetyt äänet. Kirjoitin jokaisen äänen nimen keltaiselle muistilapulle ja lajittelin äänet kate-

gorioihin: koneet, liikennevälineet, lintu, vesi, luonto, ihmiset ja niin edelleen. Lisäksi lajittelin äänet näiden kategorioiden sisällä kertaluontoisiin ääniin, toistuviin ääniin tai pitkiin äänimattoihin. Esimerkiksi moottorisaha oli kone ja toistuva. Pienen pojan yhden kerran äänteleminen variksen ”kvaak” sijoittui kategoriaan linnut ja kertaluontoinen. Lisäksi merkitsin ylös äänen nyansseja ja muita ilmeillisiä erikoispiirteitä. Muutamat äänet – moottoripyörä, liikennevalot, skeittilauta – merkitsin kategoriaan ”soolot”; ne tuntuivat toimivan itsenäisinä kokonaisuuksina. (Kuva 4)

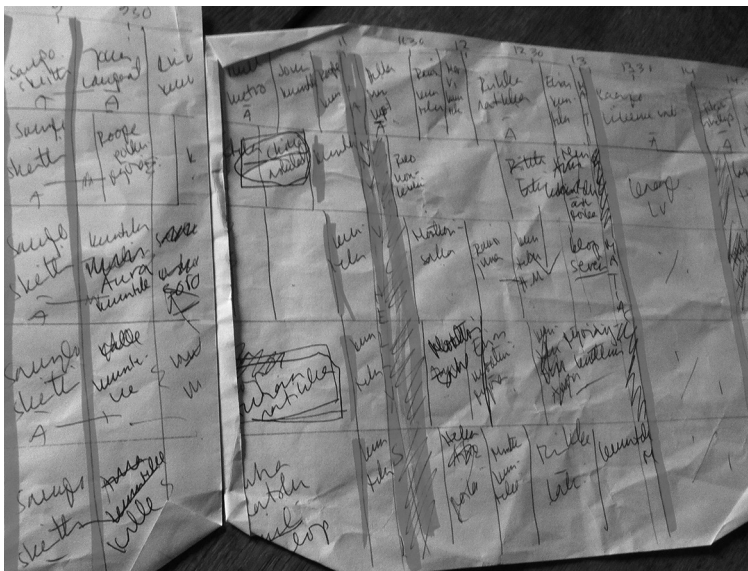
Näiden luokittelujen ja jäsenysten pohjalta lähdin kokeilemaan erilaisia äänen kombinaatioita, ja hahmotin teoksen kokonaislinjaa. Rakensin viiden monitorin ja viiden ääniraidan kokonaisuutta yhtä aikaa niin lineaarisesti, kuin vertikaalisestikin. Varsinainen työ hahmottui graafisesti laatikoista koostuvina rakenteina, joiden välissä oli ”sooloja”. (Kuva 5)

Olin ensiksi hahmotellut äänen kokonaisuutta ProTools -ohjelmassa. Editoin Raimo Uunilan kanssa teosta keskittymällä ensin keskimmäiseen monitoriin tulevaan luuppiin. Sitten ryhdyimme työstämään toisten monitorien luuppeja samanaikaisesti sekä lineaarisesti että päällekkäin. Katsoimme lopputulosta yhdestä monitorista, joka oli jaettu viiteen eri osaan. Kun olimme tehneet ensimmäisen leikkausversion, siirryin tekemään äänitöitä, ja sen jälkeen palasimme takaisin leikkausyksikköön. Tässä vaiheessa oli tärkeää hahmottaa teoksen kokonaisrytmi. Siinä jokaisen erillisen monitorin kuvan sisäisellä rytmillä, ja toisaalta kaikkien monitorien keskinäisellä rytmillä oli tärkeä

48 Toistuva kuvan ja äänen sekvenssi.



4 Helsingin
kaunein ääni,
äänten luokittelu



5 Helsingin
kaunein ääni,
käsikirjoitus
kuvaeditointia varten

osuus. Kokonaisrytmi syntyi ennen kaikkea tunnustelemalla ja liikkumalla niin äänen kuin kuvaleikkauksenkin rytmissä.

Ote työpäiväkirjasta editointiprosessin aikana: ”Nyt on kuunneltava ja luotava muotoa ja rytmiä. Ettei tule säälää. Siirtymät > nopeat > hitaat – eroa kasvatettava.” (Työpäiväkirja PT, heinäkuu 2012)

Teoksen rytminen dynamiikka alkoi siis hahmottua. Tärkeä oli pitää koko ajan mielessä viiden monitorin erillisyyksistä koostuva kokonaiskaari. Lopullinen versio hioutui vielä muutaman äänityön ja kuvaeditoinnin välisen kierroksen kautta. Kun kuva oli suhteellisen lukittu, aloitin äänien editoimisen. Osassa alkuperäisiä ääniä oli taustalla voimakasta studiovalosta johtuvaa ääntä (sirinää ja naksauksia) ja ne piti poistaa.⁴⁹ Kun varsinaiset äänet oli editoitu, oli vielä tarpeen tutkia ääntä kokonaisena sävellyksenä. Tässä vaiheessa osa äänistä jatkoi elämäänsä itsenäisempänä, kuvasta riippumattomampana elementtinä muodostaen äänimatto-tyypisiä tekstuureja.

Miksausvaiheessa⁵⁰ lähinnä ekvalisoitiin ääniä, sekä rakennettiin kaikuja. Osa kaiuista oli 5.1-kantaisia, osa stereokaikuja. Äänimatto- tai äänimaisematyypiset äänet (esimerkiksi kaupungin yleishumina, liikenne, veden äänet) saivat 5.1-tilan käsittelyn, osa taas jäi kapeammaksi stereopohjaltaan. Näin ääniraita muodostui osittain erottelevaksi, osittain sointi-maailmaa yhtenäistäväksi.

Kuvaa hiottiin vielä loppumiksausken mukaan kiinnittäen erityistä huomiota

49 Ääniassistenttinani toimi Matti Strahlen-dorff, joka paikansi lamppujen sirinän taajuusalueen ja suodatti sen signaalista.

50 Miksaajana toimi Jon-Patrick Kuhlefeldt.

kuvien leikkauskohtiin suhteessa ääneen. Sitten teos masteroitiin kukin kuva- ja ääniluuppi kerrallaan, ja siirrettiin koodattavaksi.⁵¹ Koodauksen jälkeen tarkistettiin formaatin toimivuus, sekä kuvan ja äänen synkroni.

Teos oli esillä elokuussa 2012 viikon verran Helsingin musiikkitalon Black Box -salissa. Alkuperäisessä rahoittajille esitellyssä suunnitelmassa kirjoitin: ”Kuvitele, että keskeltä kaupungin hälinää voit pujahtaa hämärään tilaan, jossa sinut vastaanottavat kaikenkokoisten ja -näköisten helsinkiläisten äänet ja kasvot. *Helsingin kaunein ääni* on herkkä matka helsinkiläisten omaan kokemukseen kaupunkinsa kauneimmasta äänestä.” Tämä kokemus toteutui Black Boxin fyysisessä tilassa, jonne pitää laskeutua pari kerrosta Musiikkitalon sisääntuloaulasta. Tila oli muuten pimeä, mutta siihen toi valoa pari valonheitintä ja kaikki viisi monitoria. Tilaan oli aseteltu kahdeksan valkoista puistonpenkkiä, joissa kuulija / katsoja saattoi istua.⁵² (Kuva 6) Valmis teos sai hienon vastaanoton ja muun muassa Helsingin Sanomat kutsui sitä ”hurmaavan moniääniseksi runoelmaksi” (HS 22.8.2012).

Teoksen alettua elää omaa elämäänsä istuin usein yleisön joukossa seuraamassa vastaanottoa. Itselleni alkoi vähitellen nousta esiin seikka, joka ei ollut alun alkaen millään lailla ilmeinen. Ymmärsin, että teoksessa tuntoisuuden käsite sai selkeän ja konkreettisen ilmauksen, teoksessa esiintyvät ihmiset olivat vahvasti läsnä

51 Teos koodattiin H.264 CBR formaattiin Pro Av Oy:ssä, missä koodauksesta vastasi Jorma Saarikko.

52 Tilan visuaalisessa hahmottamisessa, sekä valon ja penkkien asettelussa minua auttoi lavastaja Minna Santakari.

nimenomaan tuntoisuuttaan ilmentäessään. Äänien imitoiminen antoi ilmauksen sellaiselle olemassaolon tavalle, jossa kieli jäi sivuun. Sen sijaan äänet kuvastivat merkityksiä, joita kaupunkilaiset kokivat omassa ympäristössään ja he omalla esiintymisellään antoivat äänen ja muodon näille merkityksille. Osassa äänistä toisteisuus oli erityisen tärkeä (linnut, vesipisarat, taksitolppa, aseman kuulutukset), osassa taas kokonaisvaltainen kokeminen nousi keskeiseksi (kaupungin humina, tuuli, meren ääni, polkupyörän rengas kuumalla asfaltilla, skeittilauta, liikennevalo). Kokonaisvaltaisuus oli se asia, mikä myös sai teoksen esiintyjät unohtamaan itsensä ”esiintyjinä”. He olivat vain läsnä teoksessa omina itsenään, äännellen hyvin ilmaisuvoimaisesti.

Ohjaaja Judith Weston kirjoittaa: ”Oikeastaan läsnä oleminen on arkielämässä aika harvinaista. Näyttelijälle se on aina mahdollista. Taiteilijalla on pääsy kahteen maailmaan, sosiaaliseen, jossa me elämme ja teemme työtä joka päivä, ja tarinan (luovuuden) maailmaan. Ne ovat toisistaan irrallaan kuin kulissit. -- Päättäkseen tarinan maailmaan näyttelijän pitää olla – hänellä on lupa olla – vapaa sosiaalisesta maailmasta, sensuroimaton, läsnä oleva, vailla vastuuta lopputuloksesta, hänen pitää seurata impulsseja totellen vain syvimpiä ja yksityisimpiä totuuksia” (Weston 1999, 80).

Läsnä oleva henkilö ajatellaan ihmisenä, joka kykenee kuuntelemaan itseään, kuuntelemaan omia tuntojaan ja ilmentämään niitä ilman liiallisen itsetietoisuuden mukanaan tuomaa kontrollia. Läsnä oleva ihminen on myös läsnä ympäristölleen, avoina ja vastaanottavana. Teoksen avulla

tämä näyttäytyi todellisenä aivan tavallisten ihmisten toteuttamana. Ääntelijät olivat sensuroimattomia ja vapaita sosiaalisesta maailmasta, toisaalta he pääsivät katsojakuulijan hyvin lähelle omaa olemistaan.

Epsteinin fotogeenisyyden käsite nousee mieleen *Helsingin kaunein ääni* -teoksen esiintyjä katsellessa. He ilmentävät tuntoisuuttaan. Tulkitseen niin, että fotogeenisyyden käsite on yksi yritys ymmärtää elävän kuvan tarjoamaa tuntoista kokemista. Läsnäolo, fotogeenisyys – yrityksiä ymmärtää, kuinka elokuva liikuttaa, tarjoaa läsnäolon todistusvoimaa. Elävä kuva saa kuulijakatsojan kurottautumaan puoleensa, ja antamaan mielensä liikkua kuvassa ja äänessä ilmenevien henkilöiden, tilanteiden, esineiden, äänten mukana eli kaiken kaikkiaan tuntojensa mukana.

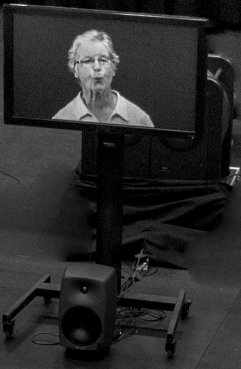
Helsingin kaunein ääni -teoksen esiintyjät seurasivat vain omia syviä impulssejaan unohtaen sen sosiaalisen maailman kontrollin, joka laittaa ihmiset pohtimaan tapaansa olla näkyvillä, tietoisena omasta näkymisestäään maailmassa. Keskittymisen ääneen, sen sisäinen kuunteleminen ja sen imitoiminen olivat eräänlaista myötäliikettä kaupungin äänten kanssa, ja esiintyjien ainoa päämäärä oli päästä sellaiseen tilanteeseen, jossa äänen matkiminen *tuntui* mahdollisimman oikealta. Kun ihminen imitoi, hän ei voi kuulla samalla alkuperäistä ääntä ja pyrkiä sen toistamiseen, vaan hänen keinonaan on asettua myötäliikkeeseen äänen kanssa, ja omassa ruumiissaan pyrkiä siihen tunteeseen, minkä ääni hänessä niin äänenä, tuntona ja liikkeenä herättää.

Helsingin kaunein ääni on teoksisani taiteellinen argumenttini tuntoisuudesta, myötäliikkeestä ja kokemukselli-



6

Helsingin kaunein ääni



sista merkityksistä. Sen voi kokea ja elää täysillä ilman näitä käsitteitä, mutta tekijänä käsitteet ovat olleet mukanani teosta tehdessäni.

Taiteelliset työni vastasivat monin tavoin, mutta rajoitetusti tutkimuskysymykseeni. Ne nostivat esiin erilaisia puolia käyttämieni käsitteiden merkityksestä ja niiden avaamasta tekemisen horonitista. Ne avasivat joitain uusia keskusteluja ja tekemisen tapoja toisten tekijöiden kanssa. Samalla oli selvää, että itse käytännön tilanteet, joihin tekijänä jouduin, eivät olleet mitenkään ainutkertaisia sinänsä. Moni äänen kanssa työskentelevä kokee vastaavia kokemuksia ja ratkaisee niitä työssään tapaus kerrallaan. Tästä syystä tuntui tarpeelliselta katsoa, kuinka muut tekijät ovat tekemistään sanallistaneet ja minkälaisin käsittein he äänestä puhuvat. Samalla minua jäi askarruttamaan kysymys kokonaisvaltaisesta kokemisesta ja sen ymmärtämisestä taiteellisessa työskentelyssä.

Tuntoinen tekijä ja kokija

Minun on vaikea sanoa ilmaista sitä kaikkea, minkä silmät, korvat, nenä ja suu ovat tajunneet; nopeata menoa, iltahämärää, kuuta joka on juossut kanssamme kilpaa, sulaveden solinaa, varjojen eriskummallista tanssia, lauhaa kevättilmaa, vaatteista uhoavaa kosteuden lemua. Tahtoisin antaa ilmaissun sille syvälle hämmästykselle, jolla kaikki tämä minut täyttää. Tahtoisin tehdä jotain tavatonta, kurkottaa kuun käteeni, ottaa sen alas kuusien oksastosta saadakseni sitä oikein tunnustella ja maistaa. Ihmetykseni ja intoni tunteet voi parhaiten ilmaista jokin iskevä huuto, pontevasti kiljaistu ja suunnattu koko maailmalle. Jotenkin tähän tapaan: Oo! Oo! – Haa! (Oscar Parland, Lumottu tie, 1983, suom. Eeva-Liisa Manner.)

Oscar Parland tavoittaa huudahduksillaan kevätillan hämärän ehjän ja hurmaantuneen tunteen. Jotain tällaista pyrin elokuvissani saamaan aikaan: ilmaisemaan tuota Oo! Oo! – Haa! -tunnetta, joka sisältää ihmetyksen, innon, tilan, äänen ja tunteen. Kokonaisvaltaisessa kokemisessa ruumiin ja mielen usein pohjimmiltaan erilisiksi oletetut aistimukset ymmärretään samasta alkuperästä nousevaksi.⁵³ Tätä kokemusta on mahdollista jäsentää niin tekijän kuin kokijankin kannalta samasta lähtökohdasta.

Otan esimerkiksi sirkusnäytöksen. Seuraamme nuorallatanssijaa tai jonglöö-

53 Erilliseksi olettamista tapahtuu niin arki kielen tasolla kuin tieteellisissä tai taiteenfilosofisissa konteksteissa.

riä. Nuorallatanssija liikkuu kevein askelin uhmaten painovoimaa, tekee katso-mossa istuvalle kokijalle hyvin konkreettisuella tavalla tuntuvaiksi ja näkyväksi elämän ja kuoleman hiuksen hienon eron, riskin olemassaolon elämässä, elämän haasteiden vastaanottamisen ilon. Metaforia löytyy vaikka kuinka monta, ja kielellisellä tasolla voimme kukin muovata mieleisemme yhä taidokkaimmin sanakääntein. Kuitenkin sirkuksen ymmärtämisen ytimessä on tuntuinen kokeminen: jos nuorallatanssija horjahtaa, on oma ruumiimme välitörmässä myötäliikkeessä ja kokee tuntu-ona horjahduksen tuoman hetken kauhun ja vastaavasti helpotuksen, kun tanssijan tasapaino korjaantuu. Horjahdus ja horjahduksen mahdollisuus pitää yllä jännitteisyyttä, joka on taideteoksen ydintä: toisaalta on kyse toisteisuudesta, ja samalla aikaa yllätyksen mahdollisuudesta.

Kuinka toisteisuus suhtautuu yllätyksellisyyteen? Kuinka muodostuu uuden mahdollisuus; syntykö kokemuksellisia merkityksiä ainoastaan toisteisuuden kautta?

Jos kaikki perustuisi jatkuvuudelle ja ennakoitavuudelle, ei uusien ajatusten ja yhtäkkisten oivallusten ilmaantumista voitaisi selittää. Jatkuvuudessa ilmaantuu kuitenkin koko ajan pienempiä ja suurempia yllätyksiä, joita voi kutsua myös toisteisuuden katkoksiksi. Äiti on kävellyt rauhallisesti, nyt hän näkee bussin lähestyvän ja pinkaisee juoksuun. Rauhallinen jatkumo keskeytyy, liikkeen rytmi muuttuu, äidin hengitys ja pulssi kiihtyvät. Jonkin ajan päästä ne taas rauhoittuvat ennalleen, ja aikaisemmin koettu jatkuvuus palautuu. On oltu katkoksen tilassa ja palattu siitä oletettuun jatkuvuuteen. Dramaattisempia katkoksia toki ilmenee, joista osalla voi

olla kohtalokkaitakin seurauksia. Katkos on siis jatkuvuuteen ilmaantunut muutos tai häiriö. Mikäli kohtuvauvan elämä on jatkuvaa muutosta, joka jatkuu maailmaan tulemisen jälkeen, on oletettavaa, että vauvan turvallisuudentunteessa tapahtuu häiriöitä ja vakavia katkoksia. Näitä Määttänen kuvaa tarkemmin tuntoisuus- käsitteeseen pohjalta kehittämässään dialogisessa vauvatanssiterapiassa. (Määttänen Kirsti 2005)⁵⁴

Toisteisuus ja yllätyksen mahdollisuus ovat ruumiissa koettuja ja tunnettuja tiloja, joissa vuorottelee toisteisuuden tuoma tuttuus, luottamus, ja yllätyksen mahdollisuuden tuoma jännitteisyys. Jännitteisyys pitää sisällään sen, että samaan aikaan kun tunnemme toisteisuuden varaudumme johonkin yllätykseen, joka tulee vaaran tai katastrofin muodossa. Sama toisteisuuden ja yllätyksen jännitteisyys ilmenee jonglöörin taiteessa. Yleisö odottaa toisteisuuden onnistuvan; kun yhä haastavammat tehtävät seuraavat toisiaan jonglöörin esityksen edetessä, yllätyksen mahdollisuus kasvaa: taitava taiteilija saa koko yleisön elämään mukanaan ja eläytymään esitykseen koko kehollaan. Niin nuorallatanssijan kuin jonglöörin taitteen seuraamisessa on kyse katsojan, koki-ajan myötäliikkeestä suhteessa sirkustaitei-

54 Dialogiselle vauvatanssille on keskeistä toisteisuuden ja jatkuvuuden kautta vauvan kanssa saavutettu yhteisymmärrys, joka korjaa vauvan mahdollista turvattomuuden tunnetta, joka on seurausta puutteellisesta ennakoitavuudesta. Terapiassa aina samalla lailla toistuvien liikesarjojen, liikemelodioiden ja melodiakulkujen kautta vauva alkaa vähitellen rakentaa ennakoitavuuden tuntoa, ja sitä kautta asettuu tanssittajansa kanssa dialogiseen suhteeseen, jossa vähitellen rakentuu ennakoitavuuteen pohjautuva ymmärrys ja yhteisymmärrys. (Määttänen Kirsti 2005)

lijaan ja suhteessa niihin välineisiin, joita taiteilija työssään käyttää. Katsoja voi olla myötäliikkeessä ilmapalloon, jos siihen tiivistyy esityksen jännitteisyys, mahdollisuus räjähdysten tuottamaan yllätykseen.

Nämä kuulijan / katsojan / kokijan eläytyvät myötäliikkeet, jotka kuuluvat tuntoisuuteen, ovat myös elokuvan tekemisen ja kokemisen ydinainesta. Michael Haneken elokuvan *Code inconnu* (2000) alussa on kohta, jossa lettipäinen koululaistyttö esittää elekielillä luokkatovereidensa edessä jotain tunnetta, tapahtumaa, jota muut yrittävät tunnistaa. Tyttö siirtyy pois päin katsojista, painautuu vähitellen ikään kuin peloissaan kohti seinää, kyrristyy sitten. Esitys on loppu ja luokkatoverit yrittävät arvata, mitä tyttö esitti. Ensimmäinen viittoo viittomakielellä sanan ”yksinäisyys”. Tyttö pudistaa päätään. Arvaaminen viittomalla jatkuu; äänessä kuulemme vain kevyttä vaatteiden kahinaa ja suun maiskauksia, joita voidaan lisätä viittomia tehostamaan. Lisää arvauksia: vangittu, gangsteri, suru... tyttö vain pudistaa päätään. Sitten alkavat elokuvan alkutekstit.

Haneken elokuvassa on kyse vastavuoroisesta ymmärtämisestä, siis niistä eri tavoista, joilla yritämme toisillemme viestiä omaa minäämme, ymmärtää toistemme persoonia, löytää yhteyttä ja ymmärtämisen mahdollisuutta. Ilmeisesti Haneken mielestä useimmiten epäonnistuen kuin onnistuen. Elokuvan henkilöt kohtaavat toisensa erilaisissa arjen tilanteissa, joissa väärinymmärryksiä syntyy joko yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, henkilökohtaisista tulkintaeroista tai sukupolvien välisestä kuilusta johtuen. Elokuvan lopussa Haneke herättää kuitenkin toivoa. Prolo-

gissa olleen koululuokan toinen oppilas, pieni poika, viittoo pitkän kokonaisuuden hyvin valloittavilla eleillä, jotka ovat tavattoman ilmaisuvoimaisia, vaikka niiden sanallista merkitystä ei välttämättä osaa purkaa auki. Pojan ilmaisua voi katsoa tuntoisuuden kautta, ymmärtää pojan kepeiden viittomien ja niihin mukaan liittyvien äännähtelyjen merkitysmaailmaa, ja samalla huomata, että ehkä sanoilla ei olekaan niin suurta merkitystä toistemme tavoittamisessa ja ymmärtämisessä; tärkeämpi on avautua vastaanottamaan kaikkea sitä, mikä jää sanojen ulkopuolelle, mutta joka tulee silti selvästi ilmaistua ja muotoiltua merkityksiksi.

Kuten edellä on todettu taiteeseen kuuluu jännitteisyys. Aikaisemmin kuvasin sitä toisteisuuden ja yllätyksen jännitteisyytenä, josta sirkustaide on oiva esimerkki. Kirsti Määttänen kuvaa samaa jännitteisyyttä suhteessa musiikkiin, sonaattimuotoon.

”Vastaavan jännitteen luo sonaattimuodon kehittelyjakson alkusointu. Akordi, johon sisältyy ja jossa ilmenee sonaatin tulevan kulun kokonaishahmoa ennakoiva nyt. –

Jotta sonaatti olisi tosi sonaatti, on taitekohdasta sointu soinnulta avautuvan tulevan kehittelyn toteutettava aidosti ja vakuuttavasti mennyt” (Määttänen Kirsti 2013, 3).

Sama jännitteisyys muodon tasolla voidaan nähdä klassisessa tarinamuodossa, jota Hollywood-elokuva edustaa (Bordwell 1988, Hiltunen 2005). Tähän tuttuun jännitteisyyteen, ja siihen sisältyvään yllätyksen mahdollisuuteen rakentuu elokuvan muodon kaari. Voimme kokea tuntoisesti elokuvan muodon; siirrymme erilaisten

toisteisten rakenteiden ja rakenteen osien kautta tarinassa eteenpäin samalla odottaen yllätystä. Tuntemme mitä on odotettavissa sen puitteissa, mitä on aikaisemmin koettu. Sijoitamme elokuvan kulun eri kohtauksineen tähän jännitteiseen kaareen, josta meillä on selvä tunto. Toinen tapa tarkastella elokuvaa tuntoisuuden käsitteen ja siitä juontuvine kokemuksellisten merkitysten ja myötäliikkeen käsitteiden kautta, on pohtia elokuvan katsomiskokemusta elokuvateatterissa. Kirsti Määttänen kirjoittaa teatterikokemuksesta ja kuvaa sitä, kuinka esiripun avauduttua yleisö hiljenee, alkaa odottaa tulevaa, asettuu esityksen äärelle.

”Silloin yleisön jäsenten mielten epätahitset, miten kelläkin ja kulloinkin, liikehännät vaimenevat ja lakkaavat. Mielet hiljenevät äänten sorinan ja kaikenlaisen liikehännän vaimenemisen ja lakkaamisen myötä. Yleisöstä tulee eräässä mielessä yksi mieli. Mieli, joka on avoimena sille, mitä tuleman pian tapahtumaan. Mieli, joka on vapautunut liikkumaan sen myötä, miten esitys tulee sitä liikuttamaan.

Tästä eteenpäin on mahdollista, että yleisön mieli liikkuu ’yhtä jalkaa’ esityksen etenemisen kanssa. Että yleisö pidättää hengitystään, huolehtii ja huokaa, kyynelehtii ja nauraa esityksen etenemisen mukaan. Tätä tarkoitan esityksen mukana, sen myötä elämisellä”. (Määttänen Kirsti 2013, 22)

Samalla lailla elokuvateatterissa katsojien mielet liikkuvat myötäliikkeessä elokuvan henkilöiden ja tarinan rakenteen kaaren ja rytmin kanssa, tuntoisesti. Kollektiivinen katsojakokemus ylittää näin aina kotiteatterikokemuksen, eikä kyse ole ainoastaan kankaan koosta tai äänentoistojärjestelmän

laadusta. Äänellä on tässä yhteisessä kokemisessa ja liikkeessä merkittävä asema.

Omien töideni esimerkkien valossa tuntoisuus näyttäytyy eräänlaisena tapana tai asentona; siinä kuinka tuntoinen ruumismieli asettuu suhteessa maailmaan. Oma-kohtainen tuntoisuus koettu ilmentää yleisesti tuntoista / tiedettyä ja muodostaa näin yhteistä kokemista, yhteistä tuntoa ja sitä kautta tiedettyä. Taide on kokemuksellisten merkitysten ilmaisua ja muotoon ja rakenteeseen saattamista. Taiteilijan tehtävänä on luoda hahmo ja rakenne elämän kokemiseen, sen ajoittaiseen kaoottisuuteen. Taiteilija luo jäsennyksen tähän kaoottisuuteen omalla ja erityisellä tavallaan, joka ilmentää taiteilijan suhdetta elämään, maailmaan, toisiin ihmisiin. Tuntoisuuden ilmeneminen tässä jäsennyksessä näkyy tavassa, jolla jäsennyksy syntyy ja jolla se on yhteisesti koettavissa.

4

Elokuvaäänien tekijöitä ja teoreetikkoja

*Sinfonia voi kestää tunnin ja enemmänkin,
koska säveltäjä ja esittäjät ovat kehittäneet
harmoniaan pohjautuvan argumentin,
musiikillisia kysymyksiä ja vastauksia, sekä ristiriitoja,
väitteitä ja ratkaisuja, jotka kaikki yhdessä
myllerryksessä ovat jatkuvalla ja viime kädessä
itsestään selvällä tavalla.*

*Elokuva pyrkii samaan tuomalla yhteen kaikki eloku-
vaan liittyvät taiteelliset taidot,
mukaan lukien musiikin.⁵⁵*

(Walter Murch)

55 Michael Ondaatjen teoksesta *The Conversations*, 2002.
”A symphony can last for an hour or more because the composer and the performers have developed a harmonic argument, musical questions and answers and contradictions, affirmations and resolutions, all tumbling together in a continually and yet ultimately self-evident way. A film is really trying to do the same thing, by bringing together all the different cinematic crafts, including music.”



Helsingin kaunein ääni

Elokuvaääni ja äänisuunnittelu elokuvan koulutuksessa

Olen opettanut useamman vuoden äänisuunnittelua ja vetänyt elokuvamusiikin työpajaa ohjaajille, äänisuunnittelijoille ja elokuväsäveltäjille. Yksi tekemistämme harjoituksista on äänen ja musiikin tekeminen maalaukseen, siis still-kuvaan. Harjoituksessa ohjaajalla on mahdollisuus ”tilata” erilaisia äänimaailmoja ja musiikkejä samaan kuvaan, ja näin käytännössä todeta ja tarkastella äänen mahdollisuuksia ilmaisussa, ennen kaikkea äänen avaamaa tilaa.

Esimerkkitapauksessa ohjaajaopiskelija tilasi Edvard Munchin maalaukseen *Rannalla* kolme erilaista sävellystä. Kuvassa nainen ja mies istuvat rannalla, takana häämöttää jonkinlainen kaupunkimaisema. Mies tuijottaa hieman ohi taulun katsojaa, nainen puolestaan jonnekin horisonttiin. Kuvasta välittyy jonkinlainen pysähtynyt tunnelma. Ohjaaja toivoi yhden sävellyksen ilmentävän yksinäisyyttä, toisen sävellyksen pariskunnan välistä suhdetta ja kolmannen ympäröivää yhteiskuntaa. Kaikissa kolmessa oli sama äänimaailma. Harjoituksesta muodostui mielenkiintoinen tutkielma musiikin ja äänen paikasta elokuvan ilmaisussa: mihin tilaan musiikki asettuu, mihin se viittaa. Onko se henkilöihin ja heidän yksityiseen maailmaansa liittyvää, vai laajeneeko se suuremmaksi merkityksiltään. Katseltaessa kuvaa ja kuunneltaessa siihen tehtyjä sävellyksiä erittäin suuri osa opiskelijoista, jotka eivät tienneet ohjaajan ohjeistuksesta, kuulivat, näkivät ja tulkitsivat esimerkit hyvin saman suuntaisesti kuin ohjaaja, säveltäjä ja äänisuunnittelija olivat ne ajatelleet. Musiikki tuntui yhdistyvän joko mieheen ja hänen yksinäisyyteensä tai pariskunnan mahdolliseen eroon tai pariskuntaa ympäröivään maisemaan ja yhteiskuntaan. Kaikille kurssin osanottajille kokemus oli hyvin valaiseva ja rohkaiseva. Yhdessä voitiin kokea, että äänillä ja musiikilla on mahdollista kommunikoida yhteisesti ymmärrettäviä sisältöjä, ja että ohjaajilla oli äänen ja musiikin kautta käytösään valtava ilmaisuarsenaali, jonka merkityksiä he kurssin aikana saivat kokeilla.

Tämän tyyppinen opiskelu ja vuorovaikutus osoittautui harjoituksen myötä tavattoman tärkeäksi niin ohjaajalle, äänisuunnittelijoille kuin säveltäjillekin. Koska elokuvakerronnan opetus – ei niinkään elokuvan tekemisen käytäntö – on se alue, jossa uutta käsitteistöä ja ajatusmalleja rakennetaan, ja jossa on mahdollista järjestää aikaa kokeiluille on syytä kääntää katse siihen, minkälaisena äänen paikka näyttäytyy elokuvan opetuskäytännöissä, ja kuinka äänen luomia merkityksiä ajatellaan elokuvan kontekstissa. Edellä esitetyn harjoituksen avulla niin ohjaajat, säveltäjät kuin äänisuunnittelijatkin saattoivat käytännössä testata taitojaan äänen merkitysten kommunikoinnista. He saattoivat käytännössä todentaa omaa suhdettaan ääneen ja siitä keskustelemiseen, sekä äänten merkitysten välittymiseen yhteisessä työskentelyssä.

Elokuvan ääni jää helposti elokuvakerronnan teorioiden käsitteenmuodostuksen vangiksi. Kuten aikaisemmin on todettu, elokuvakerronnan teorioista monet sulkevat äänen ulkopuolelle joko lähtökohdaisesti tai yksinkertaisesti käyttämänsä käsitteistön kautta, joka ei huomioi ääntä ja sen välittämiä merkityksiä. Kun siirrytään itse ääniopetukseen ei käytetty käsitteistö välttämättä avaa äänen kokemukSELLISTA puolta. Äänittämisen perusopetus aloitetaan hyvin usein äänestä fysikaalisena ilmiönä⁵⁶ tai vaihtoehtoisesti fysiologisena ilmiönä, kuulemisen anatomiana. Ääni kuvataan aaltoliikkeenä; se etenee

pallomaisesti, sen ominaisuuksia ovat frekvenssi, amplitudi ja värähtelyliikkeiden vaikutus toisiinsa, modulaatio. Näille ominaisuuksille nimetään vastine kuulemiskokemuksessa, josta puhutaan yleensä kuuloaistimuksena: frekvenssi aistitaan äänen korkeutena, amplitudi äänen voimakkuutena, modulaatio puolestaan kuuluu äänessä sen värinä, sävynä. Nämä kaikki ovat ennen kaikkea mitattavia ominaisuuksia. Lisäksi ääniallosta löytyy lukuisia fysikaalisia ominaisuuksia, jotka ovat myös enemmän tai vähemmän selkeästi kuultavissa ja koettavissa. Äänen syttymisen, kes-ton ja sammumisen kaari nimetään äänen vaippakäyräksi, äänen ja tilan kohtaamisen esitetään puolestaan reverberaationa, jälkikaiuntana.

Näin kuulemiskokemus ja siitä keskusteleminen tulee helposti ankkuroiduksi ennen kaikkea fysikaalisiin ilmiöihin ja niihin liittyviin käsitteisiin. Esimerkiksi analyyttisen kuuntelun hallitseminen liitetään yleensä äänityön taidoissa juuri edellä mainittujen fysikaalisten ominaisuuksien erillisyyksien ja yhteisvaikutusten kuulemiseen ja erittelyyn. Tässä erittelyssä akustiikan ja fysiikan käsitteillä on keskeinen osa. Täytyy osata pohtia äänen eri taajuuksien keskinäisiä painotuksia soivassa materiaalissa, reverberaation määrää suhteessa niin kutsuttuun suoraan ääneen, tarvittavien korjausten tekemistä kuultaviin taajuuksiin. Täytyy osata erottaa yksittäisen äänen voimakkuus suhteessa yleiseen äänen tasoon, sekä äänen sijoittuminen stereokuvaan tai monikanavatilaan. Tämä kieli ja keskustelu välittyy väistämättä omanlaisenaan elokuväänen ammattilaisen puheeseen ja keskusteluun.

56 Suomenkielisessä kirjallisuudessa ja opetuksesta käytetään yleensä ääni-käsitettä, vaikka tekniikasta puhuttaessa yleensä ollaan tekemisissä äänen sähköisen vastineen, audion, kanssa. Englanniksi ääni siinä merkityksessä kuin sitä käytän on sound.

Kuunteleminen puolestaan tulee tästä lähtökohdasta kuvatuksi toisaalta korvan toimintana, toisaalta kuunteluolosuhteina, tiloina, akustisina ominaisuuksina. Korvan toiminta ajatellaan korvan fyysikaalisen rakenteen kautta ja kuulemista voidaan tarkastella yksittäisenä signaalinkäsittelyprosessina. Ääni etenee ääniaaltoina korvaan, jossa tärykalvo muuttaa aallot mekaaniseksi värähtelyksi, joka puolestaan siirtyy kuuloluiden välityksellä korvakäytävään, simpukan värähtelykarvoihin ja muuntuu sitten neurokemiallisten prosessien kautta sähköiseksi signaaliksi, joka etenee aivoihin. Aivot ”käsittelevät” signaalin sen ohjautuessa oikeaan prosessointikohtaan aivoissa. Tällainen äänen ajatelu- ja kuvaustapa tunkeutuu sellaisenaan käsityksemme äänestä ja voi huomauttamme irrottaa meidät äänen kokemisesta. Samalla se muokkaa äänestä käyttämämme sanastoa sellaiseksi, johon ulkopuolisen on vaikea asettua.⁵⁷

Opetuksen käytännöissä toinen tapa lähestyä ääntä nousee elokuvan tuotantoprosessin perinteistä. Silloin ääni hahmotuu paitsi teknisenä ulottuvuutena, myös tuotannollisena käytäntönä. Se jakaantuu ennakkotuotantoon (käsikirjoituksen purkamisen ja sen mukaan tuotannollisten ja teknisten ratkaisujen tekeminen suhteessa kenttä-äänityskalustoon), kuvauksiin (kuvausolosuhteista riippuen teknisesti ja näyttelijän ilmaisun kannalta mahdollisimman hyvälaatuisen dialogin sekä ympäristöäänien tallentamiseen) sekä jälkityövaiheeseen. Jälkityövaiheessa ääni hahmotuu tuotannollisesti niiden eri ele-

57 Äänen kuulemisprosessin erittely on luonnollisesti ollut tärkeä niin audioteknologian kehittymisen, äänen liittyvän tutkimustiedon ja muun äänikeskustelun kannalta.

menttien kautta, mistä ääniraita muodostuu: dialogi, ambienssit, tehosteet, foley, musiikki.⁵⁸

Kolmas mahdollinen lähtökohta, äänen havainnoiminen, äänen kokemuksellisuuden ymmärtäminen ja näistä nouseva keskustelu jää opetuksessa liian vähälle huomiolle muiden kuin ääniryhmän keskuudessa. Useat ohjaajat kokevat äänestä puhumisen vaikeaksi ja myös korostavat tätä sanomalla esimerkiksi, etteivät ”ymmärrä äänestä mitään”.⁵⁹ Vastaava ilmiö on tuttu myös musiikin maailmasta. On lukemattomia ihmisiä, jotka erityisesti klassiseen musiikkiin viitaten valittavat ymmärtämättömyyttään. Perinteinen vastaus tähän on ollut: ”Ei musiikkia tarvitse ymmärtää, sitä pitää kuunnella.” Vastauksessa piilee asian ydin. Olennaista on lähteä itse kuulemiskokemuksesta ja niistä tunnoista, joita kokemisessa syntyy. Äänisuunnittelijat käyvät kyllä keskenään monipuolista keskustelua niin äänen ilmaisullisista, teknistä, kuin tuotannollistakin alueista, mutta elokuvan tekemisen yhteisessä käytännössä puhe äänen merkityksistä on jäänyt vajavaiseksi. Mikä on koulutuksen mahdollisuus avata tässä suhteessa uusia tekemisen tapoja, joissa äänien ilmaisullisen merkitysten mahdollisuuksia pohditaan koko elokuvan tekemisen kontekstissa?

58 Ambianssit tarkoittavat tässä elokuvan kohtausten ympäristön ääniä, foley puolestaan ovat kuvausten ja leikkauksen jälkeen tehtyjä tehosteita, jotka ovat synkronissa kuvassa ilmenevien ääntä tuottavien elementtien kanssa. Esimerkkinä askeleet, hengitys, auton oven kolahdus, kahvin kaataminen kuppiin, jne. Näiden tehosteiden tuottamisesta vastaa niin kutsuttu foley-artisti.

59 Keskustelin ilmiöstä mm. foley-artisti Heikki Kossin kanssa.

Elokuvan äänen kokonaisuudessa onnistuneen lopputuloksen taiteellisen ja teknisen osuuden erittely on vaikeaa. Äänittäminen on teknisin vaihe elokuvan tekemisen prosessissa, ja kenttä-äänitys on teknisesti haastavaa. Sen osaaminen perustuu paitsi tekniseen osaamiseen, myös vahvasti tilanteen lukutaitoon, kykyyn etsiä luovia ratkaisuja äänittämisen kannalta epäsuotuisissa olosuhteissa. Musiikin äänityksessä nämä epäsuotuisat olosuhteet voidaan paremmin ratkoa pois jo esituotantovaiheessa. Elokuvan kenttä-äänitys puolestaan joutuu useasti hyväksymään tietyn määrän epäsuotuisia olosuhteita jo lähökohdakseen. Syytä voi hakea tekijöistä, jotka liittyvät kaikin puolin epäedullisiin tuotanto-olosuhteisiin, kuten Bob Last, brittiläinen äänisuunnittelija tekee:

”Ja kun aloitin elokuvateollisuudessa olin täydellisen häkeltynyt varsin konservatiivisesta ja naivista [elokuvan] äänimaiseman kokonaisuuden luomisprosessista. Ymmärsin, että syy siihen – ja tämä pätee yhä tänäänkin – oli siinä, että elokuvan tekemisessä luodaan joka kerta pienoiskokoinen teollisuus alusta alkaen, ja että ihmiset, jotka tekevät elokuvia tukeutuvat vakiintuneisiin konventioihin pitääkseen kaikki logistisesti kuosissa.”⁶⁰ (Last 2003, 170)

Last toteaa, että elokuvan äänen kyky muodostaa merkityksiä ja ennen kaikkea sellaisia merkityksiä, joilla on suuri vai-

60 “And when I started in the film business I was completely baffled by the apparently conservative and naive process of creating an overall soundscape. I realized that the reason for this – and it still applies today – is that in filmmaking you’re creating a mini-industry from scratch each time, and the people who make films rely on set conventions to keep everyone on track logistically.”

kutus elokuvakerrontaan, jää useasti koko elokuvan tuotantoprosessissa vähäiselle huomiolle. Lisäksi äänen ja kuvan perinteinen vastakkainasettelu on jättänyt jälkensä siihen ajatteluun, joka kulkee elokuvan estetiikassa, eikä ääni näin ollen ole Lastin mukaan päässyt täysin näyttämään kynsiään. Tuotannollisia olosuhteista suurempi syy tähän laiminlyöntiin lienee kuitenkin erilaisissa vakiintuneissa tavoissa puhua äänestä. Siitä ei suinkaan tarvitse osata puhua teknisillä termeillä, samoin kuin musiikista ei tarvitse osata keskustella musiikin erityisillä käsitteillä. Sen sijaan puhuminen siitä, miltä asiat tuntuivat, on kaikille periaatteessa mahdollista. Tunnon liittäminen elokuvan käsitteeseen avaa työskentelytilaa äänelle.

Dardenne-veljekset ja *Rosetta*

Pohjustaakseni elokuvan tunnon käsitettä käyn läpi veljesten Jean-Pierre ja Luc Dardenne elokuvaa *Rosetta* toisaalta elokuvan katsomiskokemuksen kautta, toisaalta Luc Dardennen päiväkirjamuistiinpanojen kautta.⁶¹ Dardenne-veljesten elokuvien tyyli on omaleimainen ja ensi näkemältä tai ensi kuulemalta voisi ajatella, että äänellä ei ole niissä kovin merkittävää osaa. Dardenne-veljekset käyttävät elokuvissaan lähes ainoastaan sataprosenttista

61 Luc Dardennen teos *Kuiviemme takaa* (*Au dos de nos images*, 2005) ilmestyi suomeksi 2010.

eli kuvauksissa tallennettua ääntä. Musiikkia heidän elokuvissan ei perinteisesti ole ollut. Vuonna 2011 valmistuneessa elokuvassa *Poika ja pyörä* (*Le Gamin au vélo*) on musiikkia tärkeimpien kohtausten välissä: Beethovenin *Emperor*-pianokonsertton kolme ensimmäistä akordia. Vasta loppu-tekstien aikana kuullaan pidempi jakso *Emperor*-konserttoa.

Luc Dardenne kirjoittaa päiväkirjassaan: ”Kysymys: Miksei elokuvissanne ole musiikkia?”

Vastaus: Jotta silmänne eivät menisi lukkoon.” (2010, 100)

Opettaessani olen silloin tällöin kuullut aloittelevalta elokuvaohjaajalta, että hän ei halua elokuvaansa musiikkia ”koska se on niin manipulatiivista”. Mielipide on nuoren ohjaajan suusta kuultuna ymmärrettävä; tosin se herättää kysymyksen, eikö tarinan kertomisessa ole aina kyse halusta saada katsojakuulija puolelleen, käyttämään aikaansa juuri ohjaajan kertoman tarinan läpi elämiseen. Siinä mielessä elokuvan tekemisen prosessi on aina tiettyyn mittaansa saakka manipulatiivinen. Elokuvan tekijöiden taiteelliset pyrkimykset, käsityöläistäidot ja elokuvakerronnan hallinta tähtäävät juuri siihen, että pystymme pitämään katsojakuulijaa hyppysissämme haluamallamme tavalla. Tähän samaan pyrkimykseen liittyy mahdollisuus käyttää musiikkia tavalla, joka purkaa elokuvan tunnelmaisua katsojalle liian valmiiksi, eikä salli rinnakkaisten tulkintojen olemassaoloa, tai ainakin tekee ne hyvin vaikeiksi.

On hienoja ohjaajia, jotka useimmiten eivät käytä ilmaisussaan musiikkia (Dardenne-veljesten lisäksi esimerkiksi Michael Haneke.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö heidän elokuvissa olisi ääntä ja tun-

toa, etteikö elokuvien kieli olisi voimakkaasti tuntoihimme vetoava, etteivätkö tuntoiset ja musiikinomaiset elementit olisi hyvinkin läsnäolevia ohjaajien elokuvakerronnassa. Musiikin rakenteiden yhteys elokuvan kerronnallisiin rakenteisiin on varsin ilmeistä. Musiikin rakenteissa keskeisiä elementtejä ovat toisteisuus ja rytmisyys ja nämä ovat yhtä lailla kerronnallisen rakenteen ydintä.

Luc Dardennen kommentti silmien menemisestä lukkoon voisi viitata veljesten tapaan käyttää ääntä elokuvissaan: musiikki saattaisi lukita myös korvat ja estää niitä kuulemasta sitä tapaa, jolla henkilöihahmojen olemassaolo maailmassa ilmenee äänen kautta. Musiikilla on kyky viedä katsojakuulija pois elokuvan välittämästä vahvasta ruumiillisesta kokemuksesta. Esimerkiksi Anthony Minghellan elokuvassa *Englantilainen potilas*⁶² (1996) prologissa nähdään lentokoneen maahan-syöksyssä vakavasti palanut ja loukkaantunut mies. Hänen kasvonsa ovat muodottoman möhkäläiset, turvonnut ja palaneet ja hänen ääntelynsä kuvastaa äärimmäistä kipua. Katsoja ymmärtää hänen olevan henkitoreissaan. Katsomiskokemus voisi olla sietämätön, ellei kohtauksessa soisi musiikki, joka kevyesti auttaa katsojakuulijaa suostumaan elokuvan tarinan seuraamiseen kokematta elokuvahenkilön piinaa liian voimallisesti omassa ruumiissaan. Vastaavanlaisia kohtauksia löytyy elokuvakerronnassa lukemattomia.

Dardenne-veljesten elokuva *Rosetta* on kertomus nuoresta naisesta, joka yrittää taistella sitä asemaa vastaan, johon sekä yhteiskunta että hänen oma elämäntilanteensa hänet työntävät. Rosetta haluaa rai-

voisasti olla oman elämänsä herra, mutta saa potkut töistä, kapinoi alkoholisoitunutta äitiään vastaan samalla, kun on vastuussa äitinsä elättämisestä. Rosettan elämää määrittävät hyvin äärimmäiset tunnetilat. Toisaalta Rosettan on vaikea hyväksyä, että joku pitäisi hänestä tai että hän yksinkertaisesti kokisi hyväksyntää joltain taholta. Samalla kun hän kiellettyy vastaanottamasta yhteiskunnan armopaloja, hän haluaa tulla kohdelluksi ennen kaikkea reilusti. Mutta reiluus ei ole yhteiskunnassamme vallitseva normi. Tästä kaikesta nousee Rosettan silmitön raivo, pakahduttava energia ja kiihkeä omien etujensa ajaminen.

Luc Dardennen päiväkirjamerkinnoissa ei ole kovinkaan usein kommentoitu veljesten ajatuksia omien elokuviansa äänestä, mutta kuten johdannossa siteeratussa päiväkirjaotteessa todettiin, heidän tapansa puhua elokuvasta on kokonaisvaltaista ja tuntuun vetoavaa siinä määrin, että niitä ei koe pohtivansa erityisesti äänen näkökulmasta, eivätkä heidän äänikommenttinsa tunnu ”äänen vastaisilta” vaikka ne voi sellaisenakin sivuuttaa.

”Kuvaamme Rosettan kokoon puristettua, jännittynyttä, sotaisaa, koskematonta räjähtämispisteeseen pingottunutta ruumista. Kuvaamme sitä pitkin, joskus pidättynein liikkein, otoksiin, joissa silloin tällöin hänen kasvonsa käyvät hengittämässä ja hänen katseensa lepäämässä.

Kameramme ei jätä häntä hetkeksikään rauhaan vaan yrittää nähdä näkymättömänäkin sen pimeyden, jossa Rosetta taistelee” (Dardenne 2010, 102).

Mitä jos viimeinen lause kuuluisikin: mikrofoniimme ei jätä häntä hetkeksikään rauhaan vaan yrittää kuulla äänettä-

mänäkin sen hiljaisuuden / mykkyuden, jossa Rosetta taistelee. Tällöin puhumme samasta asiasta, mistä ohjaaja-veljekset, mutta vain eri aistin kautta ymmärrettynä. Mykkyys, hiljaisuus, vastaamattomuus. Yhteiskunta, joka ei vastaa, tarjoaa hiljaisuutta, liikkumattomuutta ja reagoimattomuutta Rosettan häpeään ja raivoon. On tullut tavaksi puhua näistä asioista kameran kautta (ja tätä elokuvateoria on vahvasti edistänyt): kamera näkee, kamera taltioi. Kuitenkin ilman Rosettan hengityksen ja huohotuksen ääntä, joka ilmaisee koko ajan sitä ”kokoon puristettua, jännittynyttä, sotaisaa, koskematonta räjähtämispisteeseen pingottunutta ruumista”, josta Luc Dardenne kirjoittaa, ilman äänen piinaavaa läsnäoloa ei Rosettan näkökulmassa tiukasti pysyvä kamera pystyisi yksin välittämään päähenkilön ruumiillisuutta, ahdistusta ja pingottuneisuutta. Tämä käy harvinaisen selvästi ilmi alkukohtauksesta, jossa Rosetta irtisanoetaan työpaikastaan tehtaalla ja jossa Rosettan raivo purkautuu paitsi kiukkuna, myös fyysisenä vastustamisena, pakenemisena, ovien paiskomisena ja tavaroiden kaatamisena, mitkä kaikki saavat hyvin fyysisen ja tuntoisen ilmaisun äänessä. Rosettan huohotus ja ruumiin liikkeiden tuottamat lähiäänet korostavat tätä vaikutelmaa intiimiydellään. Kuinka sitten suhtautua seuraavaan Dardennen tekstiin?

”Rosetta voisi olla mykkäfilmi. Hänen koko energiansa on pakkautunut palaksi, joka pitää hänet koossa ja hengissä. Puhumiseen ei ole voimia. Ja mitä hyötyä puhumisesta olisi.” (2010, 107)

On tietysti vaikea väittää ohjaajan lausumaa vastaan. Mutta tässä sitaatissa tulee esiin äänen käsittäminen ennen kaikkea

puheena ja dialogina. Rosetta voisi olla puhumaton, mutta väitän taas, että jos Rosetta olisi hengittämätön, jos emme kuulisi hänen raivoisan taistelunsa ääniä, ei Rosetta tulisi meille niin todelliseksi, vaan hänen raivonsa jäisi abstraktioksi ja siirtäisi elokuvan hyvin eri tasoisen ilmaisuuden alueelle. Katsojakuulija ei tuntisi itseään enää niin pakotetuksi seuraamaan Rosettan elämän piiriä; äänetön kuva vapauttaisi katsojakuulijan irrottamaan itsensä Rosettan fyysisestä läheisyydestä. Pelkkä kuvallinen liike ei riitä elokuvan kerronnan vaatiman läheisyyden toteutumiseen. Rosettan toiseus (joka Dardenne-veljeksillä on tekemisensä lähtökohtana) ei olisi ilman ääntä niin kokonaisvaltaisesti koettavissa.

Elokuvaäänen tutkija Dominique Nasta analysoi seuraavalla tavalla elokuvien *Rosetta*, *L'enfant* (2005) sekä *La Promesse* (1996) maailmaa äänen ja ruumiillisuuden kautta:

”(...) Dardennen kolmen elokuvan (”La Promesse”, ”Rosetta”, ja *L'enfant*) henkilöahmot täydentävät ruumiillisuuttaan ja fyysisyyttään, ja ’maailmassa olemistaan’ äänen, melun ja tilan kaikkujen avulla, jotka kuvastavat fysiologisia tiloja”⁶³ (Nasta 2008, 167).

”Äänittäjä Philip Brodylle, kirjan 100 Modern Soundtracks tekijälle, Rosetta on yksi elokuvahistorian henkilöistä, jonka läsnäolo valkokankaalla on kaikista esiin tulevin (manifestoiduin) hänen oman hengityksensä äänen avulla: hengityksen ääni ja äänne on olemassaolossamme kaikkein

63 (...) les personnages des trois films des Dardennes auxquels je ferai référence (”La Promesse”, ”Rosetta” et ”L'enfant”) doublent leur corporalité, leur physicalité, leur ”être dans le monde” de voix, bruits, echos sonores reflétant les états physiologiques.”

unohdetuin, vaikkakin se on kaikista tärkein”⁶⁴ (emt. 170).

”Yhdessä äänittäjänsä Jean-Pierre Duret’n kanssa Dardennes tulevat luoneeksi moniaistisen universumin synnyttäen katsojassa ei ainoastaan auditiivisen vaan myös kosketuksen ja hajun läheisyyden tunteen”⁶⁵ (emt. 170).

Riittävän monen esimerkin kautta on noussut esille tunnon merkitys – kaikkien eri aistien yhdessä tuottamien – yhteisessä kokemisessa. Suhteessa elokuvakerrontaan voitaisiin puhua *elokuvan tunnosta*, joka kuvaa sitä kokonaisvaltaista tuntoista kokemusta, mikä elokuvan katsomiskokemuksessa välittyy. Toiselta puolen katsottuna on kyse siitä tunnosta, minkä tekijä tai tekijät haluavat elokuvasta välittyvän. Tunto välittää kuvan, äänen ja kaikkien aistiemme kokonaisvaltaista elokuvakokemusta.

64 Pour l’ingénieur du son Philip Brody, auteur de livre ’100 Modern Soundtracks’, Rosetta est un des personnages de l’histoire du cinéma dont la présence à l’écran est la plus manifeste, compte tenu du bruit de sa respiration: le son de la respiration est le phonème le plus ignoré de notre existence, alors que c’est de loin le plus important.”

65 ”En complicité avec l’ingénieur du son Jean-Pierre Duret, les Dardennes parviennent à façonner un univers plu-sensoriel, provoquant chez le spectateur non seulement un sentiment de proximité auditive, mais aussi tactile, voire olfactive.”

Elokuvan tunnosta tekijöiden tuntoon

Tutkimuskysymykseen vastaamisessa olen pyrkinyt löytämään elokuvan tekijöiden (niin ohjaajien kuin äänisuunnittelijoidenkin) omista teksteistä näkemyksiä, joissa tulkintani mukaan ilmenee joko äänen esittämien kysymysten pohtiminen, tai tapa hahmottaa ääntä ja elokuva-äänien prosessia tavalla, jossa tunnot ja niihin reagoiminen nousevat esiin. Monissa näissä teksteissä näkyy, että vakiintunut tapa kuvata ääntä tunteisiin ja alitajuntaan vetoavana elementtinä on niin syvälle juurtunut, että siitä on vaikea irtaantua.

Esimerkkejä elokuvan tekijöiden sensibiilitetistä suhteessa elokuvan kokonaisvaltaiseen kokemiseen on lukuisia, eikä niiden kattava läpi käyminen ole tämän työn puitteissa mahdollista. Samoin elokuvan tunto tai lähinnä taktiilius on saanut tulkintoja elokuvateoriassa (Barker 2009, Marks 2000, Ruuska 2011). Korostan siis, että elokuvan tunnon käsitettä ei ole tässä käsitelty niinkään elokuvana, joka tuntee⁶⁶, vaan elokuvana, joka tuntuu. Elokuvan tunto tarkoittaa elokuvaa, joka tuntuu tekemisen aikana tekijöilleen jonkinlaisena, ja elokuvaa, joka tuntuu katsojakuulijalle jonkinlaisena. Tämä tuntuminen on jotain, joka ylittää visuaalisen, tekstuaalisen tai vaikkapa pelkästään äänellisen kokemisen ja tulkittamisen rajat. Se on

66 Tämä diskurssi liittyy elokuvan taktiiliudesta puhumiseen. Elokuva näyttäytyy tässä ruumiillisena. Elokuvan ruumis on käsite, joka viittaa myös siihen tuntoon, jota elokuva aiheuttaa. Itse pitäydyn kuitenkin puhumaan elokuvan tunnosta.

elokuvan tekemisessä ja kokemisessa välittyvä tunto suhteessa siihen, mitä tehdään tai mitä nähdään, kuunnellaan, tunnetaan. Minkälaisena elokuvan välittämä maailma meille tuntuu. Se, että elokuva tuntuu joltakin ja että voimme tätä tuntoa muokata tekijöinä, on kaiken taiteen tekemisen pohja. Ihmiset kokevat samankaltaisuuksia tuntoisuuden kautta. Elokuvan tekijöinä meidän on tärkeä tuntea tuntoisuuden maasto, ja liikkua siinä herkkinä ja samalla määrätietoisina tuntoihimme luottaen.

Monet äänen kanssa itsenäisesti työskentelevät äänitaiteilijat, jotka eivät ole riippuvaisia elokuva-äänien tekemisen konventioista ja toimimisesta osana koko elokuvan tuotantoryhmää, ovat pyrkineet nostamaan esiin äänen kokemuksellisuutta ja sen myötä etsineet tapaa puhua äänestä, joka ohittaa perinteisen teknisen ja tuotannollisen kielen. Esimerkiksi äänitaiteilija, tutkija Taina Riikonen on pohtinut äänittämisen kysymystä, äänittäjän suhdetta kenttä-äänessä tallennettuun ääneen.

”Ääntä ei välttämättä voi ulossulkea iholta korvia sulkemalla, sillä se värähtelee ilmassa ja tunkeutuu kudoksiin ja lihaksiin. Ääni levittäytyy ympäriinsä huumautuvan suitsukkeen tavoin; se asettuu erottamattomaksi osaksi omaa hientuoksuamme. Ääni koskettaa hienovaraisesti ujuttautumalla ihokarvojen mikrovärähtelyihin.” (Riikonen 2013) Äänittäminen aukeaa toisenlaisesta tulokulmasta, kokonaisvaltaisen kokemisen, äänten vaikuttavuuden kautta. Tätä lukiessani jään pohtimaan elokuvan äänen saralla toimivien tapaa ja halua artikuloida äänen kokemustaan. Jääkö se liikaa äänisuunnittelun ja äänisuunnittelijoiden omaksi salaiseksi intohimoksi?

Walter Murch ja elokuvan tekemisen ruumiillisuus

Sekä äänisuunnittelijana että elokuva-leikkaajana Walter Murchin anti elokuvaääneen on ollut kunnioitusta herättävä ennen kaikkea elokuvasta *Apocalypse Now* lähtien.⁶⁷ Murch toimi paitsi elokuvan leikkaajana, myös äänisuunnittelijana. *Apocalypse Now* ilmestyi samaan aikaan kun elokuvassa alettiin hyödyntää 4-kanavaista Dolby Surround -järjestelmää, jossa miksattu ääni koodataan kahdelle raidalle, jolta se taas elokuvan toistovaiheessa koodataan auki nelikanavakuunreluun. Murch hyödynsi uutta tekniikkaa äänen tilan ja äänen liikkuvuuden suhteen luoden pohjaa aivan uudella tavalla ilmaisulle elokuvassa. Murchin ansiot eivät rajoittuneet puhtaasti ääneen, vaan hänen panoksensa loi ennen kaikkea uudenlaista kuvan ja äänen kokonaisuutta, jossa toteutui Michel Chionin määrittämä äänen lisäarvo (Chion 1994). Murch hyödynsi elokuvaäänen koko käytettävissä olevaa värispektriä, ja nivelsi äänen elokuvan kokonaiskerronnan osaksi luontevalla tavalla vastaten käytännössä niihin kysymyksiin, joita ääni nostaa esiin elokuvan ilmaisussa.

Sittemmin Murch on tullut tunnetuksi myös kirjallisesta myötävaikutuksestaan

67 Walter Murchin filmografiaan sisältyy teoksia niin leikkaajana, kuin äänisuunnittelijana. Hän oli mukana *Kummisetä*-elokuvissa, äänisuunnittelijana *American Graffiti*-elokuvassa, leikkaajana ja äänisuunnittelijana elokuvissa *Englantilainen potilas* ja *Cold Mountain*.

elokuvan leikkauksen ja äänen teoriaan tutkien niitä nimenomaan elokuvatuotannossa työskentelevän ammattilaisen näkökulmasta. Murchin hahmottelema teoreettinen ajattelu nousee elokuvan tekemisen realiteeteista ja myös pyrkimyksestä hyödyntää näitä realiteetteja entistä paremmin elokuvataiteessa. Murch näkee elokuvan kehittyvänä, ei valmiina taidemuotona, jonka työskentelytapoja on mahdollista koko ajan uudistaa.

”Ajattelen mielellään elokuvaa kompuroidessa historiassaan nuottikirjoitukseen edeltävänä kautena. Teemme elokuvaa vielä vaistonvaraisesti. Ei niin, ettemmekö olisi tehneet suurenmoisia asioita. – Tulemmeko koskaan saavuttamaan jotakin sellaista kuin elokuvallinen nuottikirjoitus, sitä en tiedä.”⁶⁸ (Ondaatje 2002, 50-51)

Puhuessaan nuottikirjoituksesta elokuvan yhteydessä Murch nostaa esiin elokuvan omalakisena kielenä, kokonaisvaltaisena ilmaisuna ja merkitysten kenttänä, joka herättää kysymyksen jonkinlaisesta systemaattisemmasta tavasta luoda elokuvia. Minkälainen tämä systemaattinen merkitysten kirjaamisjärjestelmä olisi, Murch jättää arvailujen varaan.

68 ”I like to think cinema is still stumbling in the ”pre-notation” phase of its history. We’re still doing it all by the set of our pants. Not that we haven’t made wonderful things. – Whether we will ever be able to write anything like cinematic notation, I don’t know.”

Murch ja elokuvan kokeminen

Eräs Walter Murchin lähtökohdista on se, että elokuvan parissa eri aistit tukevat toisiaan, eivätkä taistele toisiaan vastaan (tosin hän useimmiten puhuu vain näkö- ja kuuloaistista). Sekä elokuvaleikkaajana että äänisuunnittelijana Murchilla on esittää vankkoja näkökulmia keskusteluun. Murch kuvaa elokuvaa taiteena, jossa ei välttämättä itsessään ole sisäänrakennettuna samanlaista moniselitteisyyttä (ambiguity), kuin esimerkiksi maalaustaiteessa tai musiikissa.⁶⁹ Tämän Murch laskee elokuvan heikkoudeksi. Esimerkiksi elokuvan kieleen (ja tämä luonnollisesti koskee erityisesti Hollywoodin elokuvan traditiota, joka on Murchin ominta liikuma-alaa) on usein rakennettu kuvan ja äänen synkronin varaan äärimmäinen realismi, jossa kaikkea kankaalla nähtyä vastaa jokin kuultu ääni.⁷⁰ Murch kutsuu tätä elokuvan loistoksi ja kiroukseksi (glory and curse). ”Kirous, sillä ylikäytettynä kuvien ketjuilla, jotka on kahlittu kirjaimellisiin ääniin, on tyrannimainen valta tukehduttaa juuri ne asiat, joita ne yrit-

tävät edustaa, jäykistäen tässä kaupassa samalla yleisön mielikuvituksen.”⁷¹

(*Clear Density, Dense Clarity*

http://transom.org/?page_id=7006)

Toisaalta elokuva Murchin mukaan tarjoaa mahdollisuuden näiden tiukkojen kahleitten pudottamiseen tai löyhentämiseen; se tarjoaa elokuvantekijälle mahdollisuuden löytää kerronnassa kohtia, joissa muutamat huolella valitut äänet tuovat kerrontaan uusia ulottuvuuksia, ohi kirjaimellisesti käsitettyjen realististen äänitehosteiden.

”Äänen metaforinen käyttäminen on yksi joustavimmista ja hyödyllisimmistä tavoista avata se käsitteellinen kuilu, jota kohti yleisön tuottelias mielikuvitus refleksinomaisesti kiiruhtaa, innokkaana (vaikkakin tiedostamattaan) täydentämään kehiä, joita on ainoastaan ehdotettu, vastaamaan kysymyksiin, jotka on kysytty vain puolittain.”⁷² (*Clear Density, Dense Clarity* http://transom.org/?page_id=7006)

Tällä hieman moniselitteisellä näkemyksellä Murch haluaa ymmärtääkseni ilmaista, että elokuvan katsojat kurovat kiinni erilaisia ja eritasoisia kerrontaan jätettyjä tahallisia tai tahattomia aukkoja oman mielikuvituksensa ja oman koke-

71 ”A curse, because if overused, a string of images relentlessly chained to literal sound has the tyrannical power to strangle the very things it is trying to represent, stifling the imagination of the audience in the bargain.”

72 ”The metaphoric use of sound is one of the most flexible and productive means of opening up a conceptual gap into which the fertile imagination of the audience will reflexively rush, eager (even if unconsciously so) to complete circles that are only suggested, to answer questions that are only half-posed.”

69 Artikkelissa *Clear Density, Dense Clarity* http://transom.org/?page_id=7006

70 Äänen synkroni on yksi niistä vakiintuneista elokuvaäänen koneventioista, joista on vaikea päästä eroon ja josta eroon pääseminen kuitenkin ajatuksellisesti kiehtoo.

mismaailmansa pohjalta. Murchin ajatusta voisi jatkaa niin, että täydentäessään kerrontaan jätettyjä aukkoja elokuvayleisö voi näin tehdessään kokea elokuvan ”omakseen”, toisin sanoen kokea elokuvan kertovan asioista, joita se on oma-kohtaisesti kokenut ja joihin se voi samautua. Tätä tilaa Murch kutsuu joukkointiimiudeksi (mass intimacy). Äänen merkitys tällaisen kerrontaan jätetyn moniselitteisyyden tilan luomisessa on olennainen, jotta katsojakuulija voi tätä tilaa oman mielensä liikkeiden voimalla täyttää ja täydentää. Tuntoisuuden teorian valossa ajatellen, että tämän joukkointiimiyden kokemisen takana on toisaalta tuntoisuus kaikkia ihmisiä yhdistävänä kokemisen perustana, toisaalta sen pohjalle rakentuva katsojakuulijan henkilökohtainen myötäeläminen ja liikuttuminen.

Elokuvaesityksessä myötäeläminen ei aina välttämättä tapahdu yhtä intensiivisenä liikkeenä, varsinkin kun elokuvateatterit yhä enemmän eristävät katsojan yksityisyyteen jo nykyisten elokuvateatterin istuimien rakenteen vuoksi, joissa jokainen katsoja istuu omassa ”viihdekeskuksessaan” virvoitusjuoma- ja pop corn-telien keskellä. Siitä huolimatta kollektiivinen kokemus on elokuvassakin vahva,

ja yleisöreaktiot sekä katsojakuulijoiden mielten samansuuntaisuudet voi parhaimmillaan kokea omassa olemuksessaan elokuvan alkaessa ja aikana. Tätä tilaa Kirsti Määttänen kuvaa teatteriesityksen kautta:

”Silloin yleisön jäsenten mielten epätahitset, miten kelläkin ja kulloinkin, liikehdinnät vaimenevat ja lakkaavat. Mielet hiljenevät äänten sorinan ja kaikenlaisen liikehdinnän vaimenemisen ja lakkaamisen myötä. Yleisöstä tulee eräässä mielessä yksi mieli. Mieli, joka on avoimena sille, mitä tulee pian tapahtumaan. Mieli, joka on vapautunut liikkumaan sen myötä, miten esitys tulee sitä liikuttamaan.” (Määttänen Kirsti 2013)

Parhaimmillaan elokuvan (tai teatterin) kokemisessa tämä yhteisyyden ja yleisyyden, ja toisaalta intiimiyden ja yksityisyyden kokeminen on osa näiden taiteenlajien vaikutuksen voimakkuutta. Kuvataiteessa kokemus on enemmän yksityinen, omaan henkilökohtaiseen aikaan sidottu, vaikkakin tilassa yhtä aikaa muiden katsojien kanssa liikkumisen kautta yhdessä eletty. Musiikkikokemuksessa taas yhteisesti koettu on vahvasti läsnä.

Murchin kuvaamien kerronnan aukkojen jättäminen tarkoittaa myös sitä, että elokuvan ei ole tarkoitus täyttää koko ajan kaikkia aisteja kaikella mahdollisella informaatiolla, vaan elokuvan kerronnassa pyritään rakentamaan elokuvan tunto sellaiseksi, että katsojakuulijat voivat sitä kohti kurkottaa. Elokuvan vaikutusta pohtiesaan Walter Murch pohtii, miksi elokuvan logiikka toimii hyvin eri tavalla, kuin näkemisen logiikka:

”Kun pysähtyy ajattelemaan asiaa hämmästyttävää on, että elokuvaleikkaus yleensä ollenkaan toimii. Yhdellä het-

kellä olemme Mauna Kean huipulla ja – skarvi – seuraavalla hetkellä Mariana Trenchin pohjalla. Hetkessä tapahtuva leikkaussiirtymä ei ole mitään sen kaltaista, mitä koemme tavallisessa elämässä, joka näyttää olevan yksi jatkuva kuva siitä hetkestä alkaen, jolloin heräämme...”⁷³ (Ondaatje 2002, 49)

Murchin pohdintojen mukaan elokuvan editoimisessa muodostuvat suuret aika- ja tilasiirtymät toimivat toisin kuin miten normaalissa elämässä näemme ympäristömme. Mutta toisaalta jos mietimme, kuinka ajatuksemme, tunteemme ja tuntemme toimivat, huomaamme, että ne hyppivät juuri vuorilta laaksoihin yhdessä silmänräpäyksessä. Joskus tietoiset ajatuksemme pysyvät perässä, mutta useimmiten kuitenkin tunteemme on edellä. Tässä mielessä elokuvan luominen on ihmisen tuntoisuuden myötäilemistä ja ilmaisun rakentamista sen pohjalle, välillä tietoisemmin, välillä tuntoisemmin. Elokuvan leikkaamisessa ja äänityössä toteutettu elokuvan kokonaisrytmi eri kerrostumiseen muodostuu tuntoisuuden kautta omaksi kokemisen rytmiksemme, myötäeläessämme elokuvaa muiden katsojien kanssa, ykseydessä tarinan ja kerronnan, sekä niiden rytmien ja muotojen kanssa.

Toinen Walter Murchin erityisesti elokuvan leikkauksen yhteydessä esiin nostama kysymys käsittelee elokuvan tekemisen ruumiillisuutta. Erotan tämän käsityksistä

73 ”When you stop to think about it, it is amazing that film editing works at all. One moment we’re at the top of Mauna Kea and – cut! – the next we’re at the bottom of Mariana Trench. The instantaneous transition of the cut is nothing like we experience as normal life, which seems to be one continuous shot from the moment we wake...”

elokuvan itsensä ruumiillisuudesta, joka teoreettisena ajatuksena on noussut viime aikoina esiin elokuvateorian keskusteluissa (Barker 2009, Marks 2000, Ruuska 2011). Myöskään tekemisen ruumiillisuutta, toisin sanoen tekemisessä esiin nousevaa ruumiillisiin taitoihin sidottua tietoa ei pidä nähdä yhteneväisenä tuntoisuuden kanssa – tuntoisuutta ei voida pelkistää pelkäksi ruumiin kokemukseksi ja tiedoksi. Puhuesaan elokuvan tekemisen ruumiillisuudesta Walter Murch haluaa korostaa, kuinka monet työvaiheet ovat sellaisia, joissa ruumiissa koettu ymmärrys auttaa ja sanelee tekemistä ja sen eri vaiheita. Murch viittaa elokuvan tekemisen ruumiillisuudessa erityisesti elokuvan jälkityövaiheeseen: leikkaamiseen ja äänitöihin. Murch puhuu myös ruumiillisesta kokemuksesta suhteessa näyttelijän työhön; siihen, kuinka elokuvan leikkaaja reagoi näyttelijän fyysisen olemiseen oman ruumiinsa kautta, hengittää ja ”räpyttää silmiään” yhteisessä rytmisessä näyttelijän kanssa. (Murch 1995) Leikkaamisen ja äänityön ruumiillisuuden ajatuksen näen jälleen yhteneväisenä tuntoisuuden käsitteen kanssa. Tapamme reagoida koko keholla työn tekemisen prosessissa, tapamme tuntea ruumiissamme, mikä on oikein, mikä väärin, tapamme toteuttaa tuntoisuuden eleitä – tämä on oikea kohta, tuo taas ei – tulee hyvin esiin Murchin kuvatessa leikkaamistaansa:

” (...) minun tulee lisätä että tosiasiallisesti työskentelen seisaaltaan... Editoiminen on eräänlaista kirurgiaa – ja oletko koskaan nähneet kirurgin leikkaavan istualtaan? Editoiminen on myös ikään kuin ruoanlaittoa – eikä kukaan istu helan edessä tekemässä ruokaa. Mutta ennen kaikkea leikkaaminen on eräänlaista tans-

sia – valmis elokuva on kristallisoituneen tanssin kaltainen – ja milloin tanssija istuisi alas tanssiakseen.”⁷⁴

Myöhemmin Murch vielä tarkentaa:

”Editoiminen on eräänlaista ’jäädytettyä tanssia’ ja se johtuu siitä, että siinä hyödynnetään mahdollisimman paljon leikkaajan koko kehoa.”⁷⁵ (Murch 1995, 44)

Murch kertoo myös kokeilleensa tietyn leikkauskohdan paikkaa toistamalla kymmeniä kertoja saman kohdan elokuvan tarinan käänteessä. Hänen piti päättää kyseisen skarvin paikka, ja häntä alkoi kiinnostaa, kuinka tämä kohta hänen omassa työskentelyssään määrittyi. Hän huomasi reagoivansa ruumiillisesti, eräänlaisella eteenpäin kurottuvalla eleellä, kohti leikkauspöydän kuvaruutua. Niinpä hän toisti otosta kymmeniä kertoja ja huomasi reagoivansa kehollaan aina ruudulle samassa kohdassa. (Murch 1995) Tätä taiteilijan työssä tapahtuvaa valintaa olen aikaisemmin kuvannut tuntoisuuden ele -käsitteen avulla. Tuntoisuuden ele oli Murchin oman ruumiin tuottama, ja ruumis tuntoisuudessaan oli joka kerta täysin yhtä vakuuttunut leikkauskohdan paikan oikeellisuudesta. Tätä tietämisen tapaa kuvataan joskus intuitiiviseksi tietämiseksi, samoin käytetään hiljaisen tiedon, tai alitajuisuuden käsitteitä. Toisaalta voidaan

argumentoida, että ruumis oppii tietämään toisteisuuden kautta ja että Murch toistaessaan kymmeniä kertoja saman prosessin opetti kehoaan ja ”rakensi” tuntoisuuden eleen juuri kyseiseen kohtaan.

Tuntoisuuden ele -käsite sitoo kuitenkin kyseisen prosessin tuntoisuuden kokonaisnäkömykseen, osaksi sitä taiteen tekemisen prosessia, jossa kokemukselliset merkitykset ja tietoisemmat tai käsitteellisemmin muodostetut merkitykset ristilevät tekijöiden mielessä. Ohjaajan, leikkaajan tai äänisuunnittelijan kokemukset siitä, mikä on oikea ja tavoiteltu ele voivat poiketa toisistaan. Näissä tilanteissa on tärkeä hakea yhteistä elettyä, tutkia sitä, mikä eri kokemuksissa on olennaista ja mikä niitä yhdistää.

74 “(…) i should add that i work standing up... Editing is kind of surgery – and have you ever seen a surgeon sitting to perform an operation? Editing is also like cooking – and no one sit down at the stove to cook. But most of all editing is a kind of dance – the finished film is a kind of crystallized dance – and when have you ever seen a dancer sitting down to dance.”

75 ”Editing is a kind of ”frozen dance” and this depends on engaging as much the editors’ body as possible”

Murch ja myötäliike

Murchin kuvaamaa suhdetta elokuvan näyttelijöiden liikkeeseen, eleisiin ja replikointiin voi kuvata hyvin myötäliikkeen käsitteen avulla. School of Sound -seminaarissa Lontoossa 2002 pitämässään luennossa Murch kertoi leikkaavansa usein elokuvan dialogikohtia ilman ääntä, jotta pystyisi paremmin reagoimaan näyttelijän / näyttelijöiden eleisiin ja ruumiin kieleen. Suhde näyttelijän työhön sellaisena kuin se näyttäytyy ainoastaan ja vain kuvassa on hänelle muutenkin hyvin tärkeä. Murch ei halua vierailulla kuvauksissa, ei tutustua näyttelijöihin kuvaustilanteessa. Hänen mukaansa tärkeintä on säilyttää suhde elokuvaan tuntuun sellaisena, kuin se ilmenee olemassa olevan materiaalin avulla, eikä antaa kokemuksen värittyä materiaalin ulkopuolella koetun kautta. (Murch 2002) Leikkaajan ei pitäisi hänen mielestään olla ollenkaan tietoinen kaikista niistä tuhansista asioista, joita sattuu ja tapahtuu kuvaustilanteessa ja josta kuvausryhmän jäsenet lakkaamatta puhuvat. Keskusteluissaan kirjailija Michael Ondaatjen kanssa Murch kuvaa tilannetta seuraavasti:

”Päätökset ajoituksista, siitä mistä kohtaa leikata tietty otto, ja mihin kuvaan siirrytään seuraavaksi, ovat riippuvaisia näyttelijöiden intuitiivisesta ymmärtämisestä. Pitää omata ja pitää hankkia hyvin syvä ymmärrys näyttelijöistä.”⁷⁶ (Ondaatje 2002, 72)

76 ”Your decisions about timing, about where to cut a certain shot and what shot to go to next, all those things, are dependent on an intuitive understanding of the actors. You have to have and you do acquire, a deep, deep knowledge of the actors.”

Leikkaaja tuntee näyttelijän jokaisen eleen sellaisena kuin se kuvassa ilmenee mikroskooppisen tarkasti, tuntee sen oman ruumiinsa kautta. Kyse ei siis ole pelkästään leikkauskohdan intuitiivisesta kokemisesta. Kyse on leikkaajan liikkumisesta myötäliikkeessä näyttelijän kanssa, ymmärtämällä näyttelijän ruumiin kieli oman ruumiin myötäliikkeen kautta. Tätä kautta siivilöityy kerronnalle oleellinen ele ja liike kaikkien materiaalissa olevien eleiden valikoimasta. Seuraavaa Murch-sitaattia voi tarkastella myötäliikkeen ja tuntuisuuden eleen ilmenemisenä:

”Niinpä jos näyttelijä onnistuu projisoimaan itsensä roolihenkilön tunteisiin ja ajatuksiin, hänen silmiensä räpäykset tapahtuvat luonnollisesti ja spontaanisti niissä kohdissa, missä roolihenkilön silmänräpäytykset tapahtuisivat elävässä elämässä.

Uskon, että tämä oli se minkä tajusin Hackmanin näyttelemisestä *The Conversations* -elokuvassa – hän oli omaksunut Harry Caulin henkilön, hän ajatteli Harryn ajatuksia niin kuin Harry itse olisi niitä ajatellut, ja siksi hän räpytteli rytmisissä noiden ajatusten kanssa. Ja koska minä imin itseeni ne rytmit, jotka hän antoi minulle ja yritin ajatella samoja ajatuksia, leikkauskohtani osuivat itsestään yhteen hänen silmien räpytystensä kanssa. Eräässä mielessä olin kierrättänyt aivojeni sähköiset reitit uudelleen niin, että puoli-

tahattomat käskyt räpyttää saivat minussa aikaan halun painaa stop-nappia editointilaitteessa.” (Murch 1995, 64)⁷⁷

Kuten leikkaaminen, äänen kanssa työskentely on vastaavanlaista myötäliikkumista. Myötäliikettä on jo kuvausten aikainen äänittäminen ja erityisesti puomittajan työskentely. Äänen jälkituotannossa myötäliike ilmenee kaikessa selaisessa äänityössä, jossa päämääränä on saada kiinni kuvassa ilmenevistä näyttelijän tai henkilön kehon liikkeistä tai replikoinnista ja synkronoida äänet niihin. Sama koskee tietysti kaikkea liikkuvaa ja myötäeleettävää, mikä kankaalla näkyy. Eriytyisen selvästi ja kirjaimellisesti tämä ilmenee foley-tehosteiden tuottamisessa, jossa foley-artisti oman ruumiinsa liikkeillä ja niiden sekä erilaisten välineiden tuottamilla äänillä mukailee kuvassa olevien henkilöiden ja esineiden liikkeitä ja ääniä. Hän muodostaa jatkumon näiden henkilöiden tai asioiden ilmenemiselle. Myötäliike on mahdollinen silloin, kun foley-artisti ymmärtää omassa kehossaan näyttelijän liikkeen rytmin, liikkumisnopeuden,

77 ”So if an actor is successful in projecting himself into the emotions and thoughts of a character, his blinks will naturally and spontaneously occur at the point that the character’s blinks would have occurred in real life. I believe this is what I was finding with Hackman’s performance in *The Conversations* – he had assumed the character of Harry Caul, was thinking a series of Harry’s thoughts the way Harry would think them, and, therefore, was blinking in rhythm with those thoughts. And since I was absorbing the rhythms he was giving me and trying to think similar thoughts myself, my cut points were naturally aligning themselves with his ”blink points”. In a sense I had rerouted my neural circuitry so that the semi-involuntary command to blink caused me instead to hit the stop button on the editing machine.”

liikkeen kaaren ja laajuuden, sekä myös liikkeen sisältämän intensiteetin. Kuinka hitaasti jalka painautuu hiekkaan, min-kälaisella voimalla nyrkki pamahtaa vastaanäyttelijän leukaan – kaikki tämä on luettavissa myötäliikkeen avulla, jossa visuaalisen havainnon lisäksi olennaista on foley-artistin oman kehon välittämä tunto siitä, mitä kankaalla näkyy ja min-kälaisena se tuntuu. Samoin artisti välittää intensiteetin vaihtelut, askelten epäröinnin, äkillisen huokauksen tyrehtymisen – sen, kuinka äänessä ilmenee se sama tunto, mikä on luettavista ja eletävissä kuvasta. Elokuvan tunto on siis käsite, joka ilmenee käytännössä kaikkien niiden työssä, jotka tuottavat materiaalia elokuvaan. Yhtä lailla kuvaaja toteuttaa tätä tuntoa kameranliikkeiden, valon ja kuvarajauksen kautta.

Koodatut ja ruumiilliset äänet

Walter Murch on analysoinut elokuvan äänen työstämisen prosessia myös elokuvan loppumiksauksen näkökulmasta. (*Clear Density, Dense Clarity* http://transom.org/?page_id=7006) Elokuvan ääntä Hollywood-tuotannossa valmistellee usein kymmenien ääniammattilasten joukko, jotka voivat joutua työskentelemään toisistaan tietämättä, ja näin ääniraidoille voi päätyä kymmeniä, tai satoja tuhansia eri tehosteita. Loppumiksauksessa, jossa elokuvan äänen eri osa-alueet lopullisesti kohtaavat toisensa paljastuu

usein solmukohtia, joissa äänten keskinäinen yhteensopivuus kyseenalaistuu. Tämä voi ilmetä äänen kokonaisuuden yleisenä hälynä, toisten äänten peittymisenä toisten alle, ja sen mukana lopputulos voi kuulostaa jäsentymättömältä ja kaoottiselta.

Selvittääkseen itselleen tätä ongelmaa Murch jakoi äänet kahteen ääripäähän, jotka hän nimesi koodatuiksi ääniksi ja ruumiillisiksi ääniksi (coded, embodied).⁷⁸ Koodatuista äänistä äärimmäinen esimerkki on Murchilla dialogi, puhe. Ruumiillistuneen äänen ääriesimerkiksi Murch nostaa musiikin. Äänitehosteet asettuvat johonkin tälle välille. Murchin mukaan koodatut äänet ovat niitä, joiden merkityksiä pyrimme koko ajan tulkitsemaan ja purkamaan, ruumiilliset äänet taas vaikuttavat meihin puhtaasti kehon kautta. Vaikka Murchin jaottelu voidaan helposti kyseenalaistaa – minkä hän itsekin myöntää –, on myös helppo ymmärtää, että elokuvan katsomis- ja kuulemiskokemuksessa dialogi on se, mitä olemme tottuneet seuraamaan. Tulkitsemme tarkasti sen antamia vihjeitä ihmisten välisistä suhteista, tulevista jännitteistä ja juonen kehityksestä. Dialogi elokuvassa on kaikista tietoisimmin koettu, mistä seuraa, että dialogin selvydestä ja ymmärrettävyydestä on tullut elokuvan äänen ensimmäinen velvoite.

Murchin mukaan musiikki taas on koettu hyvin ruumiillisesti, tuntoisena ilmiönä. Äänitehosteet voivat olla Murchin jaottelun mukaan koodattuja – esimerkiksi sellaisesta ovat kaikki kuvassa näkyvien ääntä tuottavien ilmiöiden äänet – kuten autot, kävely, astioiden kolina. Toi-

78 Toisaalta voidaan katsoa, että tällä jaolla Murch tulee toisaalta tukeneeksi äänten välistä, ja samalla tietämisen ja tuntemisen välistä vastakkainasettelua.

saalta äänitehosteet voivat lähestyä luonteeltaan musiikkia, jolloin niiden kokeminen on Murchille ruumiillisempaa, ei-selittävää, ei-tulkitsevaa⁷⁹. Tämä on se ilmiö, jota useimmiten tarkoitetaan, kun pyritään selittämään äänen vaikutusta tunteisiin vetoavuudella ja äänen alitajuisuudella.

Murch huomasi elokuvan loppumiksausissa, että mikäli hän jaotteli äänet näihin erilaisiin ryhmiin – joille hän antoi vielä värikoodit sateenkaaren värien mukaan –, oli mahdollista mikсата päällekkäin viisi eri tyyppistä äänten ryhmittymää. (*Clear Density, Dense Clarity* http://transom.org/?page_id=7006) Mutta jo kuudes toi mukanaan ongelmia äänen kokonaisvärin kannalta. Tämä ”rule of five”, viiden sääntö perustui siis käytännön kokemiseen ja tämän kokemuksen jäsentämiseen. Murchin mukaan jaotteleamalla ääni koodattuihin ja ruumiillisiin ääniin oli mahdollista hallita äänten moninaisuus ja säilyttää lopullisessa ääniraidassa soinnillinen selkeys ja ymmärrettävyys. Murch vertasi miksausprosessia siihen työhön, jota kuvaaja tekee valaistessaan kohtausta. Tummuus, vaaleus, läpinäkyvyys, läpätunkemattomuus – ne ovat kaikki paitsi äänen, myös valon ominaisuuksia.

”Eräs äänimiksausuksen kiehtovia puolia on minulle se, mitä teemme äänten valikoimalle – mitä ääniä päätämme korostaa, kuinka luomme tilallisen tunnelman noiden äänten ympärille, mitä päätämme poistaa – vastaa hyvin paljon sitä, mitä kuvaaja tekee valolle. Korostamalla kasvojen pintoja, sitten tummentaa taust-

79 Tuntoisuuden valossa ei-selittävyyden ja ei-tulkittavuuden voi kyseenalaistaa, sillä tuntoisuus käsitteenä auttaa meitä ymmärtämään ei-samallaista selittämistä ja tulkitsemista.

tan ja tehden sen hieman epätarkaksi, siten valaisten sormuksen, joka on pöydällä, ja jota et muuten näkisi kuvaaja ohjaa silmää maalarin tapaan, korostaen tiettyjä asioita ja häivyttään toisia” (Ondaatje 2002, 116).⁸⁰

Murchilla on laaja ymmärrys elokuvan kokemisen kokonaisvaltaisuudesta, joskin hän aikakaudelle ja elokuva-alalle tyypilliseen tapaan puhuu elokuvasta ennen kaikkea silmän ja korvan – siis kahden erillisen aistin välittämänä taiteena. Murchin anti on –hänen leikkaaja- ja äänisuunnittelija-ansioidensa lisäksi – tämän kokonaisvaltaisuuden ymmärtämisessä, ja ennen kaikkea ruumiillisen kokemisen merkityksen korostamisessa elokuvan jälkityössä; elokuvan rytmisyyden, liikkeen ja äänen nostamisessa esiin ja tämän kaiken linkittämisessä siihen yhteisen kokemisen maaperään, jossa elokuvan tekijät ja katsojakuulijat kohtaavat. Murch puhuu intuitiosta, ruumiillisesta kokemuksesta. Nämä eivät käsitteinä ole yhteneväisiä tuntoisuuden kanssa, mutta liikkuvat kokemuksellisesti samalla maaperällä nostaen esiin tuntoisuuden teemoja ja ilmenemismuotoja.

80 ”One of the fascinating things for me on mixing is that what we do with the palette of sound – what sounds we choose to emphasize, how we put a spatial ambience around those sounds, what we choose to eliminate – is very much equivalent to what the director of photography does with light. By highlighting the planes of a face, then making the background go darker and slightly out of focus, and then putting light over there to pick out the ring that’s on the table, which otherwise you wouldn’t see, the director of photography is directing the eye, *in a painterly way*, emphasizing certain things, de-emphasizing others.”

Michel Chion äänen teoreetikkona

Ranskalainen Michel Chion on yksi niistä elokuvan teorian kirjoittajista, jolle ääni on keskeinen. Chionin on taustaltaan säveltäjä sekä elokuvan ja musiikin tutkija. Hän on perehtynyt erityisesti ranskalaisen säveltäjän Pierre Schaefferin ajatteluun ja tulkinnut Schaefferin musiikkiesitetiikkaa, johon liittyvät muun muassa erilaiset kuuntelumoodien käsitteet. Chion on tuottanut elokuvaäänen keskusteluun runsaslukuisen määrän käsitteitä, joiden avulla voidaan ennen kaikkea analysoida kuvan ja äänen yhteisvaikutusta. Hän ei perusta teoriaansa aistien multimodaalisuudelle, ei lähde käsittelemään kokemuksen olemusta, eikä problematisoi ääntä ontologiselta kannalta. Chionille kuva ja ääni solmivat ”audiovisuaalisen sopimuksen”. Chionille tämä sopimus tapahtuu kankaalla ja kaiuttimissa. Kuva ja ääni on tuotettu erilaisten tuotantoprosessien kautta ja elokuvateatterissa ne – edelleen eri teknisiä medioita käyttäen – yhdistyvät yhdeksi. Syntyy *synkreesi* – Chionin nimitys kuvan ja äänen yhdistetylle kokemiselle, jossa yksi plus yksi on enemmän kuin kaksi. (Chion 1994)

”Visuaalinen aisti ja kuuloaisti ovat paljon erillisempiä luonteeltaan kuin saat-taisi ajatella. Syy siihen, että olemme vain hämärästi tietoisia tästä on siinä, että nämä kaksi aistia vaikuttavat toisiinsa audiovisuaalisessa sopimuksessa. Lainaamalla toisil-

leen omia erityisiä ominaisuuksiaan, tartuttamalla ja projisoimalla.”⁸¹
(Chion 1994, 9)

Chion lähtee siis erillisistä aisteista ja kuvailee niiden yhdistymistä audiovisuaalisessa sopimuksessa. Tämän sopimuksen hän katsoo kuitenkin olevan nimenomaan kuvan ja äänen liitto. Synkreesin käsitettä Chion kuvailee seuraavalla tavalla:

”Synkreesi – on se spontaani ja vastustamaton hitsauskohta jonkun tietyn ääni-ilmiön ja visuaalisen ilmiön välillä, kun ne tapahtuvat yhtä aikaa. Tämä liitos tapahtuu itsenäisesti kaikesta rationaalisesta loogikasta.”

”Synkreesi on pavlovilainen. Mutta se ei ole täydellisen automaattinen. Se on myös merkityksen funktio, ja se on järjestäytynyt hahmolakien ja sisällöllisten määreiden kautta”⁸² (Chion 1994, 63).

Jälkimmäisessä sitaatissa Chion hahmottaa kuvan ja äänen yhteistapahtumaa suhteessa hahmolakeihin ja erilaisiin sisällöllisiin määreisiin. Sisällöt määrittyvät aikaisempien kokemustemme ja merkitysjärjestelmiemme kautta, hahmolait taas olisivat tämän ajattelun mukaan jotain, jotka mää-

81 ”Visual and auditory perception are of much more disparate natures than one might think. The reason we are only dimly aware of this is that these two perceptions mutually influence each other in the audiovisual contract. Lending each other their respective properties by contamination and projection.”

82 ”Synchresis – is the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time. This join results independently of any rational logic.” ”Synchresis is Pavlovian. But it is not totally automatic. It is also a function of meaning, and it is organized according to gestaltist laws and contextual determinations.”

rittävät kokemuksen jäsentymistä. Hahmopsykologian erittelemät hahmottamisen lainalaisuudet olivat 1990-luvulla yksi niistä teorioista, joiden puoleen elokuva-äänien tutkimisessa käännyttiin, kun etsittiin yhtenäistä teoriapohjaa äänen ilmeneemiselle ja kokemiselle. (Esimerkiksi Sonnenschein 2001) Sen voi nähdä yrityksenä etsiä yhteneväisyyksiä kokemisessa, toisaalta se viittaa edelleen suuntaan, jossa näkemisessä ilmenevät asiat pyrittiin siirtämään suoraa kuulemisen ominaisuudeksi kysymättä samalla äänen omia erityispiirteitä. Chion kuvaa synkreesin luonnetta täysin vapaana kaikesta loogisesta järjestä. Mikäli looginen järki määrittää sanalliseksi jäsenyksiä Chion liittyy siihen keskustelutraditioon, jossa ääni määrittää tunteista ja alitajunnasta riippuvaksi. Toisaalta Chion kuitenkin korostaa äänen tuntoista (sensorial) luonnetta. (Chion 2009) Chionin merkitys on ennen kaikkea siinä, että hän on kehittänyt käsitteillä pyrkinyt osoittamaan niitä kohtia elokuvateorian keskustelussa, joissa ääni haastaa teorian. Chion etsii vastauksia kysymyksiin, jotka saavat ilmenemisenä äänen kautta. Yksi tällainen käsite on *added value by sound*, äänen lisäarvo.

”Lisäarvolla tarkoitan sitä ilmaisullista ja informatiivista arvoa, jolla ääni rikastaa kuvaa luodakseen tietyn vaikutelman siinä välittömässä tai muistetussa kokemuksessa, mikä meillä siitä on ja että tämä vaikutelma tai ilmaisu ’luonnollisesti’ syntyy siitä, mitä olemme nähneet ja sisältyy kuvaan itseensä. Lisäarvo on se, mikä antaa (ilmeisen virheellisesti) vaikutelman, että ääni on tarpeeton, että ääni ainoastaan kaksintaa merkityksen, minkä se todellisuudessa tuo esiin joko omana itsenään tai

kuvan ja sen välisellä erilaisuudella (Chion 1994, 5).”⁸³

Lisäarvon käsitettä purkamalla Chion kohdistaa huomionsa siihen tosiasiaan, että ääni otetaan liian helposti itsestään selvyytensä. Hän on myös kiinnittänyt huomionsa siihen, että usein sellaiset elokuvassa koetut asiat, jotka saavat alkunsa äänestä luetaan kuvan ominaisuuksiksi. Äänen merkitys lisäarvon tuottajana ja elokuvallisen kokemuksen ytimen muodostajana voi tulla syrjäytetyksi, vaikka itse asiassa huomionsa kohteena oleva ilmiö voi olla enemmän äänen kuin kuvan aikaansaama.

Itsensä kuuleminen

Esimerkki Chionin käsitteistöstä, joka nostaa esiin äänen herättämiä kysymyksiä on itsensä kuuleminen, *ergo-audition*. (Chion 2011) Itsensä kuulemiseksi Chion määrittelee kaikki sellaiset tilanteet, joissa äänen kuulijalla itsellään on jonkinlainen kontrolli tuotettuun ääneen. Tällaista on luonnollisesti jo oma puheemme; voimme vaikuttaa sen sävyyn, korkeuteen,

83 ”By added value I mean the expressive and informative value by which sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression 'naturally' comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound nearly duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.”

nopeuteen, selvyyteen samalla kun oma puhuttu äänemme saapuu meille palautteena, ympäristön heijastamana. Muusikko vaikuttaa soitettuun ääneen samalla kun kuuntelee sitä, samoin kivenhakkaaja voi saada auditiivista palautetta työstään ja muuntaa työtapaansa äänen perusteella. Jos kaadamme lasiin vettä, kuulemme äänestä, milloin lasi on täyttymässä. Joka-päiväinen elämä on täynnä tilanteita, joissa kuullessamme olemme samalla myös aktiivisia suhteessa ympäristön ääniin.

Itse muistan tilanteen, jossa olin saapunut töihin opettamaan, kuten tavallista. Kävellessäni aamulla pitkin pitkää kaikusaa käytävää kohti luokkahuonetta kiinnitin huomionsi siihen, että kävellessäni ”kuulostin kummalliselta”. Vilkaisin jalkoihini, enkä huomannut mitään erikoista. Jatkoin kävelyä ja sama kummallisuudelta kuulostamisen tunne jatkui. Pysähdyin ja aloin tutkia kenkieni pohjia; oliko niihin kenties tarttunut jotain likaa, joka aiheutti omituisen äänen erityisesti toisessa jalassa. (Tässä vaiheessa olin siis huomannut, että jalkani kuulostivat keskenään erilaisilta). Edelleenkin en löytänyt syytä ”kummalliselta kuulostamiseen”. Vasta kolmannella kerralla pysähdyessäni havaitsin kummallisuuden syyn: jaloissani oli eri paria olevat kengät (kummatkin mustat, yhtä korkeat korot), joiden pohjamateriaali oli hieman erilaista paksuudeltaan (saman väriset kuitenkin).

Tämän oman kokemukseni perusteella itsensä kuuleminen liittyy vahvasti tuntuun; siihen, että ääni samalla kun sen kuulee, myös tuntuu joltakin. Oma puhe resonoi ruumiissa, äänen tuottamiseen liittyy jonkinlainen fyysinen ja / tai ajatuksellinen aktiivisuus. Itsensä kuuleminen

rohkaisee meitä jatkuvaan leikkiin ja tutkimukseen siitä, miltä maailma kuulostaa! Voimme vaikuttaa ympäröivän maailman sointiin ja siihen, kuinka maailma vaikuttaa meidän sointiimme. Chion väittää itsensä kuulemisessa olevan aina eräänlaisen salaisuuden elementin läsnä; emme koskaan voi täysin vaikuttaa ääneen, sillä on omalakisuuksensa, jota emme kontrolloi täysin. (Chion 2011, 246). Näin kuulemisemme ja tuotetun soivan äänen väliin jää tuo saavuttamaton alue, jota kuitenkin tavoitteleimme, jota kohti kurrottadumme. Tämä kokemus on jokaiselle muusikolle tuttu. Sama ilmiö koskee myös kaikkea olemistamme, johon ääni olennaisena osana liittyy. Äänityössä on tärkeää kyetä erottamaan toivottu ääni ja lopulta tuotettu ja tietynlaisena soiva ääni. Tämä on olennainen osa äänisuunnittelijan kokemuksen kautta syntyvää ammattitaitoa. Kun ryhdymme työskentelemään tuotettujen ja tallennettujen äänten kanssa, on kyettävä erottautumaan siitä dynaamisesta tunnelmasta, joka äänen tuottamisessa valitsi, ja kyettävä nyt kuulemaan ääni sellaisena kuin se tallennettuna soi.

Toinen esimerkki, jonka Chion ottaa tästä itsensä kuulemisesta liittyy merkitykseltään läheisesti elokuvan kerrontaan ja äänen mahdollisuuksiin. Chion pohtii Jacques Tatin elokuvaa *Playtime* (1967), erityisesti kohtausta jossa elokuvan päähenkilö hra Hulot on lasiseinien ympäröimässä odotushuoneessa. Hän joutuu jakamaan tilan jonkin aikaa yhdessä kiireisen itsetietoisien liikemiehen kanssa.

”Mies ei näytä olevan tietoinen tuottamistaan äänistä, ellei ole kyse päinvas-toin siitä, että hän tuo ne esiin manifestoidakseen omaa tärkeyttään, omaa päte-

vyyttään (...) Mutta kysymys kuuluu kuu-leekeo mies itseään?”⁸⁴ (Chion 2011, 244)

Kysymys siitä, mitä elokuvan henkilöt kuulevat, minkälaisena heidän suhteensa heitä elokuvan tilassa ympäröiviin ääniin muodostuu elokuvan kerronnassa on kiinnostava ja monitahoinen.⁸⁵ Se, kuinka elokuvan henkilö voi olla täysin vailla ymmärrystä itse tuottamistaan voi Chionin mielestä ilmaista henkilön äärimmäistä itsetietoisuutta. Tämä ilmenee eräänlaisena ääneen liittyvänä narsismina. (Chion 2011, 244)

Yhteenvetona Chionin käsitteistä voi todeta, että useat niistä osoittavat suuntaa kysymyksille, joita elokuvan kohdalla pitäisi kysyä äänestä puhuttaessa. Chion ei nähdäkseni asetu selkeästi mihinkään filosofiseen maastoon, eivätkä hänen käsitteensä tuota vastauksia äänen ontologiseen pohdiskeluun. Ne ovat tutkimuksessani mukana valottamassa äänen olemusta, äänen mukana olon asettamia vaatimuksia teorialle. Osaltaan ne voivat myös osoittaa, että äänen kautta nousevat kysymykset valaisevat elokuvan kerrontaa uudella tavalla, ja antavat suuntaviivoja, jotka avartavat tapaa, jolla elokuvaa ymmärrämme ja ajattelemme. Chionin käsitteistö ei välttämättä ole sellaista, joka elokuvan

84 ”The man does not seem to be aware of the sounds he is making unless, on the contrary he is exhibiting them to manifest his importance, his competence (...) But the question is, can he hear himself?”

85 Mm. Walter Murch tarkastelee kysymystä suhteessa Francis Ford Coppolan elokuvan *The Conversations* (1974) päähenkilöön.

tekemisen käytännössä osoittautuu uusia polkuja avaavaksi. Mutta hänen ajatuspolkunsu ovat tärkeitä tuoda esiin elokuvan teorian keskustelussa, sillä ne pakottavat kyseenalaistamaan vallitsevia tottumuksia ja ajatuspolkuja. Ne myös avaavat äänen moniulotteisuutta.

Erilaisia äänisuunnittelun tapoja ja malleja

Jos tutkimuskysymyksen oletuksen mukaan tuntoisuutta pidetään ymmärryksen lähtökohtana, elokuvan tekemisessä se voi ilmetä tekijän omana aseton ja suuntautuneisuutena. Siitä käsin lähdetään välillä ilman sanoja, välillä niitä hyväksi käyttäen työstämään ääniä, äänikenttää, ääniraitaa. Sanojen merkitys tässä prosessissa kääntyy ylösalaisin: kun tavallisesti ajatellaan sanat täsmällisimmäksi ilmaisutavaksi, on tuntuun nojaavassa työskentelyssä kyse tuntoisuuden eelen ensisijaisuudesta ja täsmällisyydestä. Sanojen osoittaessa epätäydellisen luonteensa suhteessa tekemiseen, niistä tulee eräänlaista välipuhetta, tekemisen rytmittäjää ja sosiaalista kittiä, jotka auttavat ja tukevat yhteistä tekemistä, mutta eivät sinällään ratkaise ilmaisullisia kysymyksiä. Jos hyväksymme tuntoisuuden lähtökohdaksi, ymmärrämme sanojen välineellisen arvon.

Työsuunnitelmassani vuodelta 2006-07 suunnittelin kokeilevani väitöskirjatyöni

taiteellisissa osissa joitain erityisiä äänisuunnitteluun liittyviä tekemisen malleja, joissa äänestä puhumisen ja kommunikoinnin tapoja testattaisiin. Mitä nämä mallit olisivat, en pohtinut silloin tarkemmin. Suunnitelmat liittyivät projekteihin, joissa olisin ollut mukana ennen kaikkea äänisuunnittelijana ja säveltäjänä ja joissa näin ollen olisin voinut osana työryhmää kokeilla elokuvan taiteelliseen kokonaisuuden hahmottamiseen vaikuttavia äänisuunnittelun työtapoja. Lopulta väitöskirjatyöni taiteellisista osista vain yhdessä olin puhtaasti äänisuunnittelijan ja säveltäjän ominaisuudessa (*Erikoisia tapauksia*, 2008). Muissa vastuuni oli myös ohjaajan vastuu. Näin ollen varsinaiset mallien kokeilut siirtyivät tulevaisuuteen. Kysymys erilaisista tavoista kommunikoida äänisuunnittelun prosessin aikana jäi kuitenkin askarruttamaan. Olisiko mahdollista hahmottaa näitä erilaisina työtapoina, jotka perustuvat äänen ymmärtämisen eri puoliin?

Elokuvaäänen prosessissa äänen ja musiikin osuuden hahmottaminen kokonaisilmmaisussa on jäänyt kahden eri ajattelutavan varjoon. Ensimmäinen nousee tavasta käsitellä elokuvaa kirjallisena ilmaisuna, tekstinä. Toinen – tekemisen ja tuotannon lähtökohta – nostaa kuvan ilmaisuvoiman aivan aiheellisesti esille, mutta unohtaa usein aiheettomasti äänen vastaavan merkityksen tässä prosessissa. Elokuvasssa on kyse kokemuksellisten maailmojen luomisesta ja jotta näitä katsojalle ilmeneviä maailmoja voidaan testata ja kokeilla ennen lopullista elokuvan synnyttämisen prosessia, on syytä huomioida äänen osuus niin elokuvan ennakkotuotannossa kuin lopputuloksessakin.

Vaikka viime vuosikymmeninä ollaan puhuttu elokuvan äänisuunnittelusta, sitä ennen puhuttiin elokuvan äänileikkauksesta ja miksauksesta. Yksi perinteinen tapa ajatella elokuvan äänen tuotantoprosessia oli hahmottaa se eri ”raitoina”.⁸⁶ Tämä juonsi juurensa käytännön työprosessista, jossa dialogi, tehosteet, musiikki ja ambienssit kukin jakaantuivat omille nauhoilleen leikattaessa elokuvaa leikkauspöydässä. Rulla kerrallaan työstettiin elokuvan ääniä ja samanlaiset, samantyyppiset äänet koottiin aina yhdelle perforoidulle nauhalle. Äänisuunnittelun käsitteen muotoutumisen myötä äänen ilmaisuvoima ja merkitys alkoi saada uudenlaisia ulottuvuuksia ja hahmotuksia.

Siitä, missä määrin perinteinen elokuväänen tuotantotapa vielä rasittaa elokuvan äänisuunnittelun prosessia, on ristiriitaisia käsityksiä. Toisaalta löytyy Hollywood-äänisuunnittelijoita, jotka ovat merkittävästi vaikuttaneet tunnettujen ohjaajien työparina (esimerkiksi Walter Murch - Francis Ford Coppola, Alan Splet - David Lynch, Skip Livsey - Coen-veljekset). Heidän haastatteluistaan tai kirjoituksistaan käy ilmi, että he kokevat tulleen hyvin kuulluiksi yhteistyössä ohjaajan kanssa. (Esim. Livsey 2013) Toisaalta luemme Hollywood-äänisuunnittelijoiden todistuksia äänen laiminlyönnistä elokuvan tuotantoprosessissa. Näistä kuuluisin lienee äänisuunnittelija Randy Thomin *How to design a movie for sound* –artikkeli (2003), jossa hän hyvin systemaattisesti listaa niitä puutteita, joita elokuvan tuotantoprosessissa äänen kannalta katsottuna

86 Kuortti Matti. Ajatuksia elokuvan äänileikkauksesta

[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituo-
tanto/artikkelit/kuortti_aanileikkauksesta.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituo-
tanto/artikkelit/kuortti_aanileikkauksesta.jsp)

ilmenee. Suomalaisesta käytännöstä on esimerkiksi äänisuunnittelija Pekka Karjalainen sitä mieltä, että meillä tuotannolliset tekijät eivät sinänsä rajoita yhdenkään pitkän elokuvan äänisuunnittelun työskentelymallia. Toisin sanoen äänisuunnittelijalla on mahdollisuus kunkin elokuvan kohdalla luoda omanlaisensa äänen ilmaisu ja sen tuottamisen tavat. Samaa mieltä on myös äänisuunnittelija Kirka Sainio.⁸⁷ Suomessa tilannetta tasoittaa tuotannolliselta kannalta nähdäkseen se, että elokuvan rahoituslähteet ja sitä kautta myös tuotantoprosessit ovat rahoituksen käytäntöjen myötä suhteellisen vakiintuneita ainakin jos niitä vertaa tilanteeseen aloittaessani alalla noin 30 vuotta sitten. Tämä koskee erityisesti pitkää näytelmäelokuvaa, mutta suodattuu myös dokumenttielokuvaan. Tuotannolliseen työn kulussa – joista tässä viitataan erityisesti rahoituksen ja budjetoinnin käytäntöihin, en äänisuunnittelun tuotantoprosessiin – ei tarvitse enää välttämättä tapauskohtaisesti perustella resursseja äänitöille, vaan äänisuunnittelija voi esittää omat toiveensa ja vaatimuksensa äänitöiden tuotannollisesta toteutuksesta yhdessä muun työryhmän kanssa. Tilanne on tietysti taas uudenlainen, kun indie-elokuva on astunut myös kotimaiselle maaperälle. Kyse ei kuitenkaan ole pelkästään rahoituksen käytännöistä. Viime kädessä asian ydin kiertyy kysymykseen äänen kokemuksellisen luonteen hyödyntämisestä elokuvan tekemisessä, ja sille annetusta tilasta. Tässä jokainen äänisuunnittelija luo oman tekemisen

87 Keskustelu Pekka Karjalaisen kanssa 19.9.2013. Keskustelu Kirka Sainion kanssa 11.3.2014.

tapansa suhteessa annettuihin resursseihin ja taiteelliseen kunnianhimpoon.

Käsittelen seuraavassa erilaisia ääni-ilmaisuuksiin ja äänisuunnitteluun käytettyjä ja pohdittuja tekemisen tapoja ja työkaluja. Alkuperäisestä ajatuksestani poiketen en siis esitä mitään uusia malleja, vaan hahmottelen olemassa olevia käytäntöjä. Niitä voi kutsua myös lähestymistavoiksi, sillä mitään selkeästi artikuloituja malleja ei nähdäkseeni käytännössä ole olemassa. Äänisuunnittelijat toteuttavat työssään erilaisia tekemisen tapoja soveltaen kukin oman ajattelunsa ja tunteensa pohjalta hyväksi havaitsemiaan käytäntöjä. Nämä vaihtelevat luonnollisesti elokuvasta ja ohjaajasta, reursseista ja työryhmästä riippuen. Erilaiset tarinat ja erilaiset tekijät luovat omanlaisensa tekemisen tavat. Uskon, että kaikki esittelemäni tekemisen lähtökohdat ilmenevät äänisuunnittelutyössä. Niiden esiin nostaminen tässä palvelee äänisuunnittelutyötä havainnollistaessaan tekemisen tapojen moninaisuutta. Jaan esittelemiäni malleja lähtökohdiltaan karkeasti kahteen eri ryhmään. Ensimmäinen painottaa reagoimista suoraa ääneen, sen soivaan luonteeseen, ja tuntoisuuteen. Kutsun näitä malleja reagoiviksi tai proaktiivisiksi malleiksi. Toinen lähtökohta pyrkii hahmottamaan äänisuunnittelun prosessia visuaalisesti tai verbaalisesti, yhdistäen erilaisia kartoituksia, luetteluita, graafisia kuvauksia ja määrittelyitä. Aloitan jälkimmäisestä.

Verbalisoivat ja visualisoivat mallit

Verbalisoivissa ja visuaalisissa malleissa on kysymys äänen käsitteellistämisestä sanallisesti tai kuvaamalla sitä visuaalisilla malleilla. Syy miksi yhdistän nämä samaan kategoriaan on se, että mielestäni molemmissa on kyse äänen hahmottamisesta soivalle äänelle ulkoisten tapojen kautta. Silloin ääni muuttuu sanoiksi tai kuviksi ja lakkaa olemasta soiva ääni. Äänen teoreetikoille nämä ovat tyyppillisiä lähtökohtia, mutta keskityn tässä hahmottamaan ennen kaikkea tekemisen malleja, enkä niinkään valmiiden töiden analysoimisen malleja, missä taas käsitteet ja visuaaliset representaatiot ovat keskeisiä.

Äänisuunnittelija David Sonnenschein ottaa viitekehiksekseen elokuvan tuotantovirran (work flow), mutta pyrkii rakentamaan äänisuunnitteluprosessin avuksi erilaisia välineitä, joita voi ajatella toisaalta käytännöllisinä muistilistoina, toisaalta yrityksinä käsitteellistää äänen merkityksiä. (Sonnenschein 2001) Hän analysoi äänen työstämisen prosessia ja erottelee siinä monta vaihetta, joissa äänisuunnitteluun voi hahmotella erilaisia apuvälineitä käyttäen. Tyyppillistä useimmille suunnitelmille on, että ne ovat joko verbaalisia tai graafisia luonteeltaan. Sonnenschein esittääkin äänten luokitteluja ja lajitteluja, visuaalisia karttoja, äänten karttoja. Näitä hyödynnetään eri tuotantovaiheissa. Sonnenscheinin metodissa silmiinpistävää on se, että itse soivan äänen työstämisessä ei tunnu olevan normaalia enempää keskus-

telua ohjaajan kanssa, eikä varsinaisia työkaluja soivan todellisuuden konkreettiseen hahmottamiseen yhdessä muun työryhmän kanssa. Visuaalinen tai tekstuaalinen lähestyminen on ennen kaikkea työkalu äänisuunnittelijalle itselleen, mutta ei vielä tee todelliseksi ääniä ja niitä kuuntelemalla syntyviä merkityksiä. Se ei mielestäni tarjota yhteistä kokemuksellista alustaa yhteiseen työskentelyyn.

Eräs tapa hyödyntää sanoja äänisuunnitteluprosessissa on lähestyä tehtävää sana-assosiaatioiden kautta. Ohjaaja haluaa esimerkiksi ahdistavan äänimaailman.⁸⁸ Ryhdytään siis miettimään, mitkä äänet koetaan ahdistavina. Sana-assosiaatioiden ja mielikuvien kautta voidaan edetä etsien uusia kokemisen tapoja. Tällöin tukeudutaan muistoihin; tiloihin ja tuntoihin, joita ahdistavaan ääneen tekijöiden mielessä liittyy. Ahdistavaa oli lapsena auton takapenkillä, kun tuli huono oli. Ahdistavaa oli teininä, jos jäi kaveripiiriin ulkopuolelle. Ahdistavaa oli kuunnella sateen ropinaa ullakon katolla. Tällaisen muistoihin ja niissä ilmeneviin tuntoihin nojaavien assosiaatioketjujen voima on siinä, että ne voivat tuottaa uudenlaisia kuulokuvia, elokuvan visuaalisesta maailmasta vapaata äänimateriaalia. Ne myös pohjautuvat vahvasti tekijöiden tuntoon. Niiden toimivuus on viime kädessä kuitenkin testattava soivan materiaalin kautta, yhteydessä kuvaan.

Se, miltä soiva ääni kuulostaa, ei ole suinkaan aina yhteydessä siihen, kuinka sitä sanallisesti kuvataan. Ongelmaksi muodostuu, että voidaan irtaantua siitä, miltä ääni itse asiassa kuulostaa, ja aletaan-

kin puhua soivasta materiaalista siihen liitettyjen äänen itsensä ulkopuolelta tulevien merkitystasojen kautta. Sanat voivat muodostua vakavaksi esteeksi äänen kokeemiselle. Olin kerran äänisuunnittelijana elokuvassa, jonka alkukuvassa oli syvään veteen sukeltava nainen. Elokuvan aiheena olivat erilaiset naiseuden myyttiset maailmat. Kehittelin alkuun hienon tippuvan ja kuplivan veden äänen, joka mielestäni sopi hyvin siniseen kuvasävyyn, veden ja veteen sukeltavan naisen maailmaan. Ohjaajakäsi-kirjoittaja ei kuitenkaan halunnut kyseistä ääntä, koska kuvassa oli kyse sukelluksesta alitajuntaan ja hänen mielestään vesi oli siinä yhteydessä väärä assosiaatio. Tulkitsin tämän ensin niin, että veden ääni olisi hänen mielestään tehnyt kuvasta liian konkreettisen. Aikani eri ääniä kokeiltuani päädyin alkuperäisiin veden ääniin, mutta tilaa korostaakseni käytin niissä nyt voimakasta kaikuefektiä. Tavatessani ohjaajan kerroin vaihtaneeni siihen kohtaan ”luolaääniä”. Ohjaaja koki tämän erinomaisena ratkaisuna ja hän piti nyt kuulemiaan ääniä juuri oikeanlaisina. Esi-merkki ei tarkoita, että ohjaaja olisi ollut tyhmä tai ymmärtämätön, vaan pikemminkin sitä, että tapamme käyttää sanoja suhteessa ääniin oli hyvin erilaista ja eri tasoilla liikkuvaa. Voimme puhua soivasta äänestä sen äänilähteen mukaan tai äänen soinnista ja väristä sellaisenaan, tai sitten äänen herättämistä mielikuvista ja assosiaatioketjuista⁸⁹. Kuulemistavasta riippuen väärä sana kykenee luomaan erheellisen kontekstin ja sitä kautta vaikuttamaan itse kuulemisprosessiin.

Verbalisoiviin ja visualisoiviin malleihin

88 Keskustelu Pekka Karjalaisen kanssa 19.9.2013.

89 Säveltäjä Pierre Schaefferin kuuntelumoodien ajatus perustuu tähän.

liittyy monenlaisia laajempia teorialähtökohtia; yhteistä niille tuntuu olevan käsitteellinen erkaantuminen soivan äänen läsnäolosta. Mikäli tämä tosiasia mielletään niiden yhteydessä, ne voivat toimia – kuten aikaisemmin totesin – äänisuunnittelijan oman työn hahmottamisen ja organisoimisen apuna, mutta harvemmin tarjoavat toimivaa välinettä yhdessä ohjaajan ja muun työryhmän kanssa työskentelyyn. Jälkimmäisessä tapauksessa soiva ääni ja sen suhde kuvaan ovat keskeisiä elokuvan äänen merkitysten yhteisessä ymmärtämisessä. Verbalisointi toimii mielestäni parhaiten yksinkertaisina listoina mahdollisista äänistä, ei niinkään niiden soinnillisten kvaliteettien sanallisesta kuvaamisesta.

Reagoivat ja proaktiiviset mallit

Edesmennyt äänisuunnittelija, ohjaaja Matti Kuortti pohti paljon digitaalitekniikan mukanaan tuomia muutoksia elokuvan äänisuunnitteluun. Hän kuvasi analogisen kauden työskentelytapaa seuraavasti:

”Perfokaudella leikkauspöydässä olin opetellut preussilaiseen kuriin perustuvan äärimmäisen tiukan tavan leikata ääntä nauhoille: kokonaissuunnitelmasta ensiksi esille tietyt tärkeät osiot, joista leikataan yksi perusnauha.” (Kuortti, http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituotanto/artikkelit/kuortti_aanileikkauksesta.jsp)

Kurinalaisuudella Kuortti käsittääk-

seni viittasi siihen, että koska ääniraitaa ei ollut mahdollista kuunnella soivana kokonaisuutena, oli kokonaisuus pidettävä mielessä ajattelun ja tunnon tasolla, sekä konkreettisten muistiinpanojen avulla. Johdonmukainen etenemistapa työskentelyssä auttoi takaamaan sen, että jokainen tarvittu ääni löytyi omalta paikaltaan ja raidaltaan. Digitaalinen tekniikka on tuonut tässä suhteessa helpotusta, sekä paljon uusia teknisiä mahdollisuuksia, joskaan analogitekniikasta periytyneet työtavat eivät sinänsä ole syrjäytyneet. Kurinalaisuus on tarpeen myös digitaalikaudella, vaikka nyt meillä on mahdollisuus siirtyä tarvittaessa nopeasti yksittäisistä äänistä soivaan kokonaisuuteen, sekä kuulemisen kautta todentaa äänten toimivuus ja yhteensopivuus. Teknologian tuomat lukemattomat mahdollisuudet vaativat kuitenkin työtapojen järjestelmällisyyttä, jotta ei hukuta vaihtoehtojen määrään.

Minkälaisia työskentelytapoja on syntynyt, joissa soivaa ääntä hyödynnetään yhteisessä työskentelyssä elokuvatuotannossa? Varhaisin ja yleisin lienee elokuvamusiikin hyödyntäminen kuvaus- ja leikkausvaiheessa. Esimerkiksi ohjaaja Sergio Leone hyödynsi säveltäjä Ennio Morriconen musiikkia elokuvan *Huuliharppukostaja* (1968) kuvausvaiheessa kokonaisten kohtausten pohjana. Näyttelijä Claudia Cardinale piti musiikin läsnäoloa kuvauksissa Leonen tärkeimpänä ohjaustyökaluna. (Cooke 2010) Musiikin rytmi ja dynamiikka vaikuttivat tällöin kohtauksen ja kuvien sisäiseen rytmiin joko kuvaajan oman työskentelyn tai Leonen antamien ohjeiden mukaan. Tämän voi nähdä konkreettisenä esimerkkinä tuntoisuuden ilmenemisestä elokuvan tekemisessä. David

Lynch hyödynsi vastaavaa tekniikkaa.

Ääniluonnos puolestaan on työkalu, jota voi hyödyntää esimerkiksi käsikirjoitusvaiheessa laatimalla elokuvaan soivan äänihahmotelman. Luonnoksen avulla voidaan demonstroida niitä tunteja, joita käsikirjoitus äänisuunnittelijassa herättää. Voidaan myös luoda osviittaa esimerkiksi siitä, missä kohtaa elokuvan äänessä edetään musiikin keinoilla, missä muiden äänielementtien avulla. Musiikin ja äänen rytmi sekä sointiväri tulevat myös määrittelyksi suhteessa kuvaan. Samoin on mahdollista ottaa kantaa foley-äänten ja ympäristöäänten suhteeseen, äänitohosteiden luonteeseen, ja muihin soivan kokonaisuuden eri elementteihin. Ääniluonnos vaatii tietynlaista yleiskatsausta äänen ilmaisuissa, ei niinkään yksityiskohtaista tarkkaa työskentelyä – ellei kyseinen luonnosteltu ilmaisu sitten rakennu juuri äärimmäisen tarkan äänikäsitön varaan. Tämäkin voidaan demonstroida kohtauksesta riippuen. Ääniluonnos vaatii joka tapauksessa runsaasti työtä. Suomalaisesta pitkän elokuvan tuotannosta löytyy esimerkkejä, jolloin ääniluonnosta on käytetty elokuvan ennakkosuunnitteluvaiheessa.

Ääniluonnoksen hahmottelema äänimaailma voi totaalaisesti muuttua elokuvan tuotantoprosessissa, mistä syystä sen merkitystä on käytännössä epäilty. Luonnoksen merkitys ei ole mielestäni kuitenkaan siinä, että se lopullisesti löisi lukkoon jonkinlaisen tavoitellun äänten maailman ja sitoisi tekijät siihen, vaan sen vaikutus on toisaalla. Ensinnäkin se voi vaikuttaa elokuvan kuvailumaisuun, henkilöhaamoihin ja muuhun kerrontaan joko täysin tunteisesti tai myös tiedostetusti. Esimerkkinä musiikin vaikutuksesta kuvaan ennako-

tuotannon aikana toimii Kiti Luostarisen dokumenttielokuva *Naisenkaari* (1997), jossa luonnostelin musiikillista maailmaa jo ennen elokuvan kuvauksia. Valitsin ohjaajan kanssa yhdessä musiikin tyyli- ja lajiksi jonkinlaisen kansanomaisen renessanssityylin ajatellen, että kyseinen historiallinen vaihe oli aikakausi, jossa naisruumiin oli sallittua olla rehevä ja suhteellisen luonnollinen. Tämä heijastui myöhemmin mielestäni kuviin, joissa lämmin värimaailma ja muodokkaan naisruumiin arvostava kuvaus oli keskeistä.⁹⁰ Yhdistän samat elementit musiikissa ilmenneisiin sävyihin.

Toinen tapa, jolla ääniluonnos voi vaikuttaa äänen prosessiin on mielestäni merkittävämpi kuin yleisesti ymmärretään. Ääniluonnoksen avulla äänisuunnittelija luo omalle taiteelliselle ajattelulleen kuuluvan muodon, ilmiasun. Tämä pakottaa hänet ajattelemaan äänillä, kuvittelemaan erilaisia vaihtoehtoja suhteessa elokuvan kokonaiskerrontaan. Tämä puolestaan tekee äänisuunnittelijan työtä kuuluvaksi, paitsi hänelle itselleen, *ennen kaikkea myös muille*. Äänisuunnittelun prosessi tarvitsee tällaisia työkaluja, joissa työn taiteellinen puoli konkretisoituu työryhmälle. Samalla äänisuunnittelija joutuu ottamaan harppauksen näkyvämmäksi taiteellisen vastuun kantajaksi kokonaiskerronnassa ja elokuvan työryhmässä ja artikuloimaan näkemyksiään muiden rinnalla. Tämä voisi toimia positiivisena ratkaisuna tilanteissa, joissa äänisuunnittelija perinteisesti tyytyy harmittelemaan äänen laiminlyömistä elokuvan kerronnassa. Esimerkkinä tästä olkoon aikaisemmin mainittu äänisuunnittelija Randy Thomin (2003) kir-

joitus. Sitä voi lukea kokoelmana asioita, jotka harmittavat äänisuunnittelijaa ja joihin hän ei koe voivansa vaikuttaa. Thom osoittaa tässä suhteessa puutteita niin elokuvan ennakkotuotannon, kuvausvaiheen ja jälkituotannon eri työskentelytaivoissa. Luettelo voi tuntua vainoharhaiselta, valittavalta ja liioitellulta, mutta toisaalta elokuvan äänen aliarvioiminen on vielä monin paikoin normaali käytäntö.⁹¹ Voisiko ääniluonnoksesta muodostua työkalu, joka avaa muille elokuvan työryhmän jäsenille heidän osuuttaan elokuvan äänen syntymisessä?

Ääniluonnoksen työkalu voi ajan myötä käydä äänisuunnittelijalle itselleen tarpeettomaksi; taiteellisen ja käytännöllisen ymmärryksen edetessä tekijä usein hahmottaa omia tuntojaan ja soivia maailmoja ilman niiden välitöntä konkreettista demonstroimista. Samoin käy säveltäjälle ja muusikolle. Mutta luonnos voi silti toimia tärkeänä ja tarpeellisena työvälineenä äänisuunnittelijan ja muun taiteellisen ja tuotannollisen työryhmän kanssa käydyissä keskusteluissa.

Toinen selkeä kohta, missä äänisuunnittelun hahmottaminen erilaisten luonnosten kautta on mahdollista, on äänen jälkityön alkuvaiheessa, jolloin viimeistään ryhdytään pohtimaan elokuvan äänimaailman soivaa luonnetta. Parhaimmassa tapauksessa ohjaaja ja äänisuunnittelijat kokeilevat erilaisten äänielementtien

91 Tätä kirjoittaessani eteeni osuu Dan Mirvishin tuore nettiartikkeli *Filmmaker magazine*-lehdessä, jossa hän viittaa elokuvan puomitajaan sanoilla ”työryhmän heikoimmin palkattu jäsen.” Luonnollisesti tällainen nimitys on omiaan kumoamaan kaikki käsitykset siitä, että pitkä elokuva olisi edennyt vaiheeseen, jossa kaikki elokuvan osatekijät nähdään yhtä tärkeinä.

avulla, mitä tarvitaan oikean tunnelman ja vaikutuksen saamiseksi elokuvaan. Työtapaan kuuluu improvisointi, nopeat assosiaatiot, erilaisten vaihtoehtojen etsintä. Tästä käyköön esimerkkinä David Lynchin kuvaama aktio-reaktio-malli.

”K: *Onko teillä jokin tietty metodi, tai estetiikka, jota käytätte kun työstätte ääntä kuvaan?*

DL: Joskus kuva, no siis, koko ajan kuva antaa ideoita siitä, mikä ääni kuuluu sen kanssa yhteen. Niin että se on tosiasiaa varsinainen aloituspaikka. Ja sitten, kun kerran aloitetaan, on kyse aktiosta ja reaktiosta, silloin aletaan nähdä, kuinka kuva muuttuu niiden äänten myötä, joita siihen liitetään. Se on taianomainen asia. Pidän äänistä, jotka ovat mitä tahansa aivan tietyistä äänitehosteista abstrakteihin äänin, jotka ovat jo oikeastaan musiikkia, tai ne voivat sekoittua musiikkiin. Ja kaikkien näiden asioiden on oltava tietyllä tavalla, niiden on *tunnuttava* tietyllä tavalla, oikealla tavalla ja työtä tehdään niin kauan, kunnes päästään siihen tuntuun. (Lynch 2003, 49)”⁹²

92 ”Q: *Do you have a particular method, or aesthetic, that you use when putting sound with the image?*

DL: Sometimes the picture, well, all the time the picture gives you ideas of what sound should go with it. So that’s really the place to start. And then, once you start, its action and reaction and you start seeing the picture change, because of the sounds you put with it. It’s a magical thing. I like sounds that are anywhere from specific sound effects to abstract sounds that are really music, or they can blend to music. And all these things have to be a certain way; they have to *feel* a certain way, a correct way, and you work until you get that feeling.”

David Lynch korostaa tunnon⁹³ merkitystä äänen kuulostelemisessa: sen täytyy tuntua oikealta. Tuntoisuuden käsitteeseen viitaten on merkittävää, että erotetaan tunnot emootioista. Tunto on ruumiiseen sidottu, tunnon kautta jäsennetty, mutta ei välttämättä sanallistettu tunne. Emootiot taas ovat asioita, joille annetaan helpommin nimi elokuvakerronnan kontekstissa: henkilö voi olla surullinen, vihainen tai iloinen. Emootiot eivät pidä sisällään sellaista rakenteellista jäsenyneisyyttä kuin tunto ja siihen perustuvat kokemukSELLISET merkitykset. Lynchin äänisuunnittelussa soveltama aktio-reaktio-työskentelytapa kertoo juuri tuntoisesta reaktiosta johonkin äänisuunnittelijan tuottamaan, kuvaan liittyvään soivaan ääneen tai äänen sekvenssiin. Kun jokin tuntuu oikealta elokuvassa muotoutuvan maailman suhteen, voidaan jatkaa sillä polulla, tarkentaen tuntoa suhteessa olemassa olevaan materiaaliin, kokeillen ja käytännössä demonstroiden.

Lynch työskenteli edesmenneen säveltäjä Angelo Badalamentin kanssa. Heidän yhteistyöstään kertoo Youtube-video, jossa Badalamenti kuvaa, kuinka *Twin Peaks*-sarjan musiikin rakkausteema luotiin yhdessä ohjaajan kanssa. (<http://www.youtube.com/watch?v=SwvSFOEf-HJE>). Badalamentin kertoman mukaan Lynch istui hänen vieressään flyygelin äärellä ja alkoi kuvailla kohtauksen tapahtumapaikkaa, tunnelmaa ja taustaääniä. Badalamenti vastasi kertomukseen soittamalla; Lynch jatkoi kuvailuaan reagoiden Badalamentin soittoon, joka puolestaan

93 Käännän tässä feeling-sanana tunnoksi erottamaan sen tunne-sanasta, joka viittaa elokuvakeskustelun yhteydessä yleensä emootioon.

reagoi ohjaajan tarinaan. Näin *Twin Peaks*-televisiosarjan (1990-91) rakkausteema syntyi Badalamentin mukaan. Youtubessa esillä oleva video epäilemättä oikoo musiikin syntytarinan mutkia, mutta kuvailee kuitenkin hienosti tapaa, jossa säveltäjä ja ohjaaja ovat yhtä aikaa tarinan ja soivan äänen äärellä. Ohjaaja ymmärtää, minkälainen kuvailu toimii inspiraationa säveltäjälle, tämä puolestaan osaa muuttaa tarinan tunteja musiikiksi.

Tässä mallissa korostuu voimakkaasti ohjaajan reaktio soiviin ääniin, ja toimiakseen se edellyttää ohjaajalta paitsi aktiivista suhdetta ääniin, myös reaktiovalmiutta; luottamusta siihen, että ne tunnot, joita koetaan, ovat relevantteja ja perusteltuja elokuvan kannalta. Vastaavalla tavalla äänisuunnittelijan täytyy myös kyetä reagoimaan näihin tunteihin. Hänen täytyy avata käytännön kautta niitä erilaisia ilmaisumahdollisuuksia, joita pohditut ratkaisut tuottavat. Ongelma syntyy, mikäli ohjaajalle elokuva aukeaa täydellisesti kerronnallisten ja visuaalisten elementtien kautta ja äänet jo itsessään häiritsevät tätä kokemista.

Äänisuunnittelija, ohjaaja Pekka Karjalainen valaisee ongelmaa seuraavasti:

”Yllättävän monet ohjaajat ovat kokeneet, että ääni ja musiikki häiritsevät elokuvan keskittynyttä kerrontaa. Jotain ulkopuolista tungetaan näyttelijän ja katsojan väliin. ’Elokuvan puhtaus kärsii’ on minulle joskus huomautettu. Tehosteita miksataan hiljemmalle, ja taas hiljemmalle, kunnes niitä ei enää kuulu ollenkaan. Musiikista karsitaan elementtejä, kunnes jäljelle jää vain yksinäinen piano.” (Karjalainen 2003, 20)

Nähdäkseni tässä on kyse tilanteesta, jossa ohjaaja kokee elokuvan ilmaisun olevan ikään kuin valmista jo ennen äänisuunnittelua. Äänityöt ovat siis vain välttämätön vaihe, joka on käytävä läpi, jotta elokuva saadaan ensi-iltaan. Tällöin ohjaajan elokuvakerronnallinen ajattelu tai tyyli- ja / tai tekstilähtöisyys. Silti on huomattava, että sekä kuvassa että kielessä on myös tunto, jota ei voi sivuuttaa elokuvan kokonaisvaltaisessa kokemisessa. Elokuvasä ääni on nimenomaan se elementti, joka yhdistää kaikki aistit aukaisemalla tunteista, kokonaisvaltaista kokemista. Tätä kautta ääni yhdistää, nostaa esiin ja auttaa kokemaan kaikkea sitä, mikä kuvassa tai näyttelijäilmaisussa ilmenee ja minkä ohjaaja toivoo katsojalle kokemuksellisesti välittyvän. Tuntoisuuden keskustelun on tarkoitus nostaa tämä esiin suhteessa kaikkiin niihin tyyli- ja / tai elokuvan tekemisen tapoihin, joita elokuvataite sisältää. Sitä kautta elokuvan tunto nousee esiin niin kuvaa, valoa, näyttelijätyötä, leikkausta kuin ääntä ja musiikkia määrittävänä tekijänä.

Esimerkkinä Animatik-malli

Animatik-tekniikka on yleinen animaation maailman hahmottamisessa ja työstämisessä. Tällä tarkoitetaan tekniikkaa, jossa animoidun elokuvan pääkuvat asetetaan aikajanelle. Aikajanaan voi myös liittää ääniä, jolloin elokuvan maailma alkaa hahmottua tekijöille, ja päätöksiä elokuvan rytmityksestä, äänimaailmasta, animoinnin maailman ja henkilöiden sisäisestä rytmistä ja jatkuvuudesta voidaan tehdä. Koska tässä työskentelyssä on mahdollista yhdistää orgaanisesti kuvaa ja ääntä jo suunnitteluvaiheessa, se on erinomainen esimerkki proaktiivisesta työskentelystä. Ei siis ainoastaan reagoida johonkin valmiiseen, vaan tuotetaan rinnalla koko ajan omaa näkemystä. Käytimme tätä mallia Marjut Rimmisen kanssa luodessamme animoitua dokumenttielokuvaamme *Sydämeen kätetty*. Elokuvan kerronta hahmotui kuvien, äänidemojen, musiikkidemojen ja tekstien yhdistämisestä aikajanelle.

Animatik-malli on periaatteessa mahdollinen missä tahansa elokuva- ja / tai animaation alajissa. Nykyinen tietotekniikka mahdollistaa hyvin monipuolisen elokuvan ennakkosuunnittelun, ja tällä hetkellä elokuvan kuviteltua maailmaa pystytään demonstroimaan monin mahdollisin teknisin välinein. Lavastusta voidaan demonstroida, näyttelijöitä voidaan puvustaa, kuvasuunnitelmaa voidaan luoda digitaalisesti. On siis täysin mahdollista hyödyntää suunnittelumallia, jossa mahdollisia äänimaailmoja yhdistetään ennakkotuotannossa

demonstroitaviin elokuvan eri elementteihin. Tällöin voidaan äänen avulla rakentamaan kokonaisvaltainen tunto siitä, mikälainen elokuvan kokemuksellinen maailma voisi olla; mitkä elementit ovat tarpeen missäkin kohdassa sen tunnon luomiseen, jonka ohjaaja ja muu työryhmä kokee oikeaksi.

Kaikille olemassa oleville malleille on keskeistä se, että ne nojaavat enemmän tai vähemmän perinteiseen elokuvan tuotantoprosessiin löytäen sen virrasta pieniä laajentumia, suvantokohtia, joissa on mahdollista tarkastella syvemmin äänen ja kuvan yhteyttä, sekä tehdä kokeiluja, ja reagoida soivaan ääneen sen sijaan, että sitä määriteltäisiin käsitteellisimmillä, tai visuaalisimmilla menetelmillä. Samalla voidaan todeta, että tietoisesti tai tietämättään ammattitaitoinen äänisuunnittelija soveltaa useita malleja omassa työssään, liukuen sujuvasti yhdestä tekemisen lähtökohdasta toiseen tilanteen niin vaatiessa. Toki voidaan argumentoida, että jokainen äänileikkaaja ja äänisuunnittelija on proaktiivinen omassa työssään valitessaan tarkoituksellisesti tiettyjä ääniä kaikista olemassa olevista soivista äänistä. Puhuessani proaktiivisesta mallista tarkoitan kuitenkin sellaista äänen tuottamisen tapaa, joka on artikuloitu tekojen kautta sekä tuotannolliselta että ilmaisulliselta kannalta osaksi elokuvan prosessia ja jolle on rakennettu elokuvaan oma paikkansa ja mahdollisuutensa tapahtua, niin taiteellis-teknisesti kuin tuotannollis-taloudellisestikin.



5

Johtopäätöksiä

”Elokuva synnyttää katsojalle aikaa, pysyvää kestävää aikaa, joka ei ole pelkkä häntä hyväksi käyttävä ja hallitseva elokuvallinen keino. Sanotaan että tällainen rakkaus katsojaa kohtaan on mahdotonta, sillä katsoja on yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti rakennettu siten, ettei voi ottaa sitä vastaan. Mutta jonkun on aloitettava. Se on meidän tehtävämme, vaikka epäonnistuminen olisikin onnistumista todennäköisempää.”
(Dardenne 2010, 12)

”Jotkut luulevat että runous on tunnetta. Runous on yritys päästä pois tunteesta. Ristiriita on siinä, että on eletävä hirvittävän tunteellinen elämä, jotta voi tajuta tämän.”
(T.S. Eliot)



Helsingin kaunein ääni

Tuntoisuuden käsite on uusi näkökulma tietoisuuden, tunteiden, alitajunnan, intuition ja muiden erilaisten inhimillisen olemisen kerrosten kuvaamiseen. Näitä käsitteitähän käytetään kuvaamaan ihmisen maailmasuhdetta sen kaikessa laajuudessaan. Antonio Damasio ajattelee kaiken tietoisuuden perustan olevan tunnossa. Ei *ajattelen, siis olen*, vaan *tunnen, siis olen*. Kirsti Määttäsen ajatus, että maailmasuhteemme perusta on tuntoisuudessa, on perimmiltään suuri filosofinen kysymys, jonka avaamia perspektiivejä olen tutkimuksessani pohtinut äänen ja erityisesti elokuvan äänen kannalta.

Jos olisin käsitellyt äänen toissijaisuutta elokuvassa ilman tuntoisuuden käsitettä, ilman keskustelua länsimaisen filosofian dikotomiasta, olisin tyytynyt ehkä Jonathan Sternin esittämiin näkemyksiin ja tätä kautta muotoillut kokonaiskuvan kaikkien aistien tärkeydestä elokuvakokemuksessa. Olisin voinut – kuten Rick Altman ehdottaa –välttää ontologisen keskustelun, ja tyytyä muotoilemaan äänen merkittävyyttä tai äänen sanallistamista koskevat väitteeni kapeammalta teoreettiselta pohjalta. Tuntoisuuden käsitteen kautta olen edennyt pidemmälle ja syvemmälle ja olen voinut yhdistää tekijän oman henkilökohtaisen kokemisen äänen yleiseen merkitykseen sekä elokuvan kokonaisvaltaiseen kokemuksellisuuteen. Tässä olen joutunut uimaan varsin syvässä vesissä ja astumaan ehkä monille varpaille. Tuntoisuus kuitenkin juurrutti tunnon merkityksen itseymmärrykseeni, ja antoi nimen sille tekemisen asennolle, joka minulle taiteen tekijänä on luontevin ja loogisin.

Mitä elokuvan tekemiselle seuraa siitä, jos ajattelemme tuntoisuutta lähtökoh-

tana äänen kokemisessa? Etsiessäni tutkimuskysymykseeni vastauksia olen käynyt läpi teoreettisten ja taiteellisten sekä artikuloimisen ja sanallistamisen prosessien vaiheita. Olen käynyt läpi kysymystä, mitä tuntoisuuden käsite ja sen taustateoria inhimillisen ymmärryksen alkupe-
rärästä, sekä siihen liittyvät käsitteet, kuten kokemukselliset merkitykset ja myötäliike voivat tuoda elokuvan äänen keskusteluun ja elokuvaäänen käytäntöön. Koska tutkimuskysymys asettuu muotoon ”Entä jos?” ovat johtopäätöksetkin suhteessa kysymyksen ehdollisuuteen. Olen lähtenyt tarkastelemaan ääntä toisaalta suhteessa vallassa oleviin käsityksiin elokuvan äänestä ja niiden taustalla vaikuttavista laajemmista filosofisista näkemyksistä, toisaalta suhteessa kolmen taiteellisen projektini työstämiseen. Niiden tekoprosesseissa olen käytännössä tutkinut, mitä tuntoisuuden käsitteen sisällyttäminen tekemisen lähtökohtiin voi antaa tekijälle. Koska teoreettinen ajatteluni on kehittynyt rinnan tekemisen kanssa, on itse käsite tullut testattua aluksi varsin haparoiden, sitten jo selkeämmin artikuloiden. Mielenkiintoista tässä prosessissa on ollut se, että tuntoisuuden kautta olen jäsentänyt tekemistäni silloinkin, kun sanallistamisprosessi on vielä hakenut itseään. Lisäksi olen tutkinut tuntoisuuden näkökulmasta eri elokuvaohjaajien, elokuvaäänen tekijöiden ja teoretisoiden näkemyksiä ja ajatuksia.

Elokuvaohjaaja Saara Cantell puhuu elokuvan tarinankerronnasta ”mitä jos”-kysymykseen vastaamisena:

”Mitä jos absurdein mieleemme tuleva vaihtoehto maailman tilasta puettaisiinkin konkreettiseen asuun? Annettaisiin ei vain sanat, vaan myös liikkuvat kuvat ja

koko äänimaailma sille, mitä ei normaalisti voi pukea sanoiksi. Tarkan yksittäisen (mieli)kuvan konkretisoimisessa tällaisen ”mitä jos” -kysymyksen havainnollistamiseen tarvitaan juuri sitä viivapiirtäjän tai tussitaiteilijan käden tarkkuutta, josta Idström⁹⁴ lyhytelokuvan henkilöhaamon rakentamisen kohdalla puhui.” (Cantell, 2011, 186)

Tarttuessani tuntoisuuden käsitteeseen uskaltauduin Mitä jos? -leikkiin. Samalla olen ollut tietoinen, että uuden käsitteen ja siitä juontuvan näkemyksen esiin tuominen on vaatinut itsepäisyyttä ja sitkeyttä. Kaikki tämä tapahtui alun perin puhtaasti sen pohjalta, miltä minusta tuntui. Jokin tuntoisuuden käsitteessä loksahdi kohdalleen ja avasi niitä kysymyksiä, joita olin vuosien mittaan itselleni eri projektien saatossa työpäiväkirjoissa esittänyt. Ymmärtääkseni, mikä merkitys käsitteellä oli alkuperäisen kysymyksenasetteluni kannalta, tuntui välttämättömältä jäljittää omassa ajattelussani ja asennossani niitä merkkejä, joita perinteinen ruumiin ja tiedon, järjen ja tunteen, kuvan ja äänen vastakkainasettelu on jättänyt.

Yksi tärkeimmistä johtopäätöksistäni on, että ääni ansaitsee paremmin tulla huomioiduksi siinä tavassa, jolla elokuvasta puhutaan. Tapa puhua elokuvasta suodattuu käytetyn kielen kautta koko elokuvan tekemisen prosessiin. Puhumisen tapa muodostuu monissa eri diskursseissa: elokuvan koulutuksessa, tekemisessä, kriitikkissä ja tutkimuksessa. On esimerkiksi erittäin harvinaista, että elokuvakriitikkissä käsitellään yksittäisen elokuvan ääntä ja äänisuunnittelua. Tähän nojaten ehdotan elokuvaa teoretisoiville ja elokuvakerrontaa

opettaville jonkin asteista uudelleen arviointia suhteessa elokuvan tuntoon, ääneen ja elokuvakokemuksen kokonaisvaltaisuuteen. Olisiko mahdollista ja jopa hedelmällistä tarkastella elokuvan moninaisuutta elokuvan tunnon kannalta? Mutta ei voida rajoittua vain elokuvasta puhumiseen. On myös kyettävä luomaan tekemisen tapoja, jotka paremmin huomioivat elokuvan tunnon, elävät mukana sen synnyttämisessä. Silloin on kyse tavasta, jolla ohjaajat, kuvaajat, leikkaajat, äänisuunnittelijat ja elokuväsäveltäjät asettuvat suhteessa elokuvaan kokonaisvaltaisena kokemisena. Tässä suhteessa työni on suuntaa antava ja kysymyksiä herättävä pikemminkin kuin uusia käytännöllisiä ratkaisuja esittävä. Tuntoisuus on hyvin perustavaa laatua oleva käsite, jonka tuominen kylmiltään jonkin tietyn elokuvatuotannon piiriin ei sinänsä tarjoa vielä merkittäviä mahdollisuuksia itse elokuvan tekemisessä. Tuntoisuus käsitteenä on pikemminkin hidas- ja pitkävaikutteinen lääke kuin välittömiä ratkaisuja tarjoava resepti. Sen todellinen valjastaminen elokuvatekijöiden käytäntöihin vaatisi sellaista syvällistä pohdintaa ja kokeilua, johon on mahdollisuuksia ennen kaikkea elokuvan taiteellisen tutkimuksen ja koulutuksen piirissä. Tällaisen tutkimuksen aikaan saaminen tulevaisuudessa on mielestäni perusteltua. Erityisen tärkeää on luoda olosuhteita, jossa elokuvallinen kokeileminen on vapaata ja jossa ei välttämättä olla sitoumuneita tietyn elokuvan valmiiksi saattamiseen. Kyse on paljon myös siitä, kuinka ”valmiina” ajatteleme elokuvan sellaisena, kuin se nykyisin meille ilmenee.

Elokuvan tunto liittyy hyvin läheisesti elokuvan rytmiin. Elokuvan rytmi muo-

94 Tove Idström, käsikirjoittaja.

dostuu lukemattomista päällekkäisistä ja sisäkkäisistä toisteisuuksista, pulsseista, kaarista ja painotuksista, joiden analysoiminen ja auki kirjoittaminen on mahdollista, mutta joiden tunto aukeaa meille välittömässä kokemisessa. Walter Murch vertaa leikkauksen rytmiä siihen, kuinka runoilija rytmittää säkeet; mihin kohtaan tulee rivin vaihdos tai tekstin sisennys. Tätä kohtaa ei määrittele kielioppi, eikä lauseen rakenne, vaan rivi tuntuu olevan ”täynnä merkitystä ja rytmisesti kypsä” (Ondaatje 2002, 268). Merkityksen syntymisen tuntee. Elokuvan katsojakuulija voi reagoida valon ja varjon rytmiin, äänten ja musiikin rytmiin, henkilöiden eleiden tai esineiden rytmiin kukin omalla erityisellä tavallaan omien kokemistensa pohjalta. Näistä reaktioista muodostuu kunkin kokijan oma henkilökohtainen rytmien ja kokemuksellinen suhde elokuvaan. Tuntoisuuden kautta voimme kokea ne yhteisinä.

Yritykseni torjua äänet ja musiikki puhtaasti alitajunnan, tai tunteiden ilmennyksenä eivät siis tarkoita, etten kokisi äänten (ja musiikin) sisältävän äärettömän määrän tunteita tai saavan aikaan valtavasti alitajuista liikehdintää. Sen sijaan yritän hahmottaa äänen kanssa työskentelyn tapaa, jossa voidaan päästä pois tunteista. Jäsen-tää, hahmottaa, käsittää, ymmärtää. Saada aikaan yhteisymmärrystä. Ja – kuten T.S. Eliot sanoo – tähän kyetäkseen on elet-tävä elämä valtavasti täynnä tunteita; on koettava asioita, jotka liikuttavat ennen kaikkea tuntoisuuttamme, jossa koemme maailman yhdessä muiden tuntoisten olentojen kanssa. Mutta on myös ymmärrettävä, kuinka kaikki tämä meitä liikuttava jäsentyy ja muuttuu kokemuk-

selliseksi merkityksiksi ja sitä kautta muodoksi. Äänten parissa työskennellessä tämä jäsentyneisyys avautuu esimerkiksi siinä, kuinka yksi ääni edellyttää toista, kuinka kokonaismuodon syntyminen on yhteydessä äänten keskinäiseen logiikkaan ja järjestykseen.

Ajattelen tietoisuuden, alitajunnan, emootiot ja niin edelleen eräänlaisina tuntoisuuden vyöhykkeinä, joita voi tarkastella erillisinä, mutta joiden yhteydessä ei pidä unohtaa, että ihminen on kokonaisuus, eikä kimppu erillisyyksiä. Tuntoisuus on maaperä, pohjakallio. Tuntoisuus osoittaa myös suuntaan, jossa voimme etsiä yhteyttä muun elollisen luonnon kanssa. Yhteytemme muihin nisäkkäisiin käy selvemmäksi – tuntoisuuden kautta ymmärrämme eläimillä olevan kyvyn muodostaa merkityksiä, kokemuksellisia merkityksiä maailmassa, jossa eläessämme ja toimies-sämme koemme jatkuvuuksia ja toisteisuuksia. Ne auttavat meitä hahmottamaan ympäristöämme ja itseämme, sekä niiden jatkuvassa liikkeessä olevaa vuorovaikutusta. (Ks. esim. Kuljuntausta 2006, 94)

Tärkeää on huomata, että tuntoisuus ei tarkoita samaa kuin fyysisyys. Tuntoisuus ei tarkoita, että olemme kaikki pohjimmiltamme atleetteja tai tanssijoita, tai että vain erilaisten ruumiin harjoitusten ja aktiivisen liikunnan kautta ymmärtäisimme maailmaa. Kyse ei ole lihastreenistä, vaan tuntoisuudessa muodostuvasta ymmärryksestä suhteessa maailmaan. Jos tuntoisuus ajatellaan pelkkänä ruumiillisuutena ja fyysisyytenä, liikutaan elokuvan tekemisen kannalta varsin herkällä maaperällä, sillä kaikki tekijät eivät välttämättä koe keskustelua omasta ruumiin-kuvastaan luontevaksi ja helpoksi. Siksi on

tärkeää oivaltaa, että kaikenlaisella ja kaiken kokoisella liikkeellä ja tunnolla, kuten myös äänellä, kuvalla, hajulla ja eleellä on tuntoisuuden suhteen tehtävänsä.

Tuntoisuus on asento, maailman ymmärtämisen tapa, jota jokainen voi tuntea itsessään. Liike, tanssi, musiikki, kuva tai tarina, joka liikuttaa ovat kaikki tapoja ymmärtää tuntoisuutta omassa itsessään. Erilaiset liikkeeseen ja ääneen perustuvat terapiat voivat tarvittaessa avata tuntoisuuden kokemista, kuten Kirsti Määttäsen dialoginen vauvatanssi osoittaa. Tuntoisuuden käsitteen torjuntaan liittyy useasti pelko siitä, että samalla kutistettaisiin ajattelemisen, sanojen ja kielen merkitys ihmisen olemisessa ja maailman käsitämisessä. Asia on päinvastoin. Tuntoisuus avaa sanoille aivan oman paikkansa ymmärryksen kudelmassa, osoittaa sanojen rytmille, kielen rakenteelle ja ajattelemiselle paikan ihmisen ruumiissa ja ihmisen tavassa olla maailmassa. Erillisyyksien sijaan voidaan juhla sitä, mikä on yhteistä.

Elokuvan tunto on käsite, jonka pitäisi nousta yhtä tärkeäksi asiaksi kuin elokuvakerronta. Tunto on sitä, kuinka tarina – on se sitten perinteinen lineaarinen tai kokeileva ja ei-lineaarinen – välittyy elokuvan kokijalle. Tunto kostuu elokuvan rytmistä, elokuvan äänen suhteesta kuvaan, toisteisuuksien, jännitteiden ja yllätysten paikasta kerronnan rytmissä. Tunto välittyy siinä, kuinka ihminen on kameran edessä läsnä (*Helsingin kaunein ääni*). Elokuvan tunto on myös jotain, jota on opittava havainnoimaan, omakohtaisesti tuntemaan ja siitä puhumaan. Näin saamme konkreettisia välineitä sille, miten vaikuttamme elokuvan tuntoon, miten vaiku-

tamme sen luomaan yhteiseen kokemukseen. Elokuvan kokonaisdramaturgia on tuntoista, ei kielellistä.

Minkälaisin käsittein puhumme äänestä? Tämä oli alkuperäisen tutkimussuunnitelmani yksi kysymys, joka matkan varrella muuntui moneksi. Työskennellessäni elokuvan *Erikoisia tapauksia* parissa tuli selväksi, että tarvitaan ennen kaikkea sellaisia työtapoja, joissa käsitteet voivat todentua. Pelkät käsitteet yksinään eivät riitä viemään työskentelyä uusille alueille. Mitä jos irtaantuisimme hetkeksi tarinalle alisteisista puhumisen tavoista ja käsitteistä ja kiinnittyisimme erilaisiin tuntoihin, joita kuva ja ääni yhdessä saavat aikaan? Tunnoista puhuminen onnistuu elokuvan tekemisessä luontevasti ilman laajempaa tutkimuksellista otetta. Ohjaajat, jotka arkailevat puhua musiikista tai äänistä, osaavat yleensä hyvin ilmaista tuntosensa. Äänisuunnittelijoille äänten tunto aukeaa luontevasti; onhan ”filistely” erilaisten sointien parissa aina yhdistänyt äänten kanssa työskenteleviä. Tunto on luonteva pohja yhteiselle työskentelylle.

David Lynchin esittämää aktio-reaktio-menetelmää olisi syytä pohtia ja kehittää edelleen niin, että kaikki elokuvan työstämisessä mukana olevat tunnistaisivat sen keskeisen olemuksen. Periaatteena on reagoida siihen, mikä tuntuu. Kyse on myös siitä, että ääneen on vastattava toisella äänellä, ei sujuvien sanojen virralla. Ei ole kyse emootioiden tarkasta sanallisesta nimeämisestä, eikä asioiden kaivamisesta esiin alitajuisuudesta. Olen ollut todistamassa hyvinkin hienoja keskusteluja äänistä, niiden funktioista ja merkityksistä, joissa sanallinen nimeäminen on harhauttanut ajatukset ja saanut teki-

jät hetkeksi uskomaan, että jokin kohta äänessä, joka kokemuksellisesti on jäänyt vaivaamaan, on perusteltu, jos se saadaan sanallistettua sujuvasti. Tosiasiallisesti tällainen kohta useimmiten vaivaa seuraavallakin kuulemiskerralla. Sen sijaan herkkä reagoiminen soivaan materiaaliin ja siihen pohjautuva uusien soivien vaihtoehtojen etsiminen yhteisenä – ei vain äänisuunnittelijan omana – tekemisen tapana luo mahdollisuuksia kokonaisvaltaisen kokemuksellisuuden luomiseen. Kyse ei ole sanallistamisen merkityksettömydestä sinänsä. Mielestäni on kuitenkin merkilepantavaa, että elokuvan ryhmytyöluonteen takia suhde sanoihin muodostuu hyvin erilaiseksi, kuin puhuttaessa esimerkiksi puhtaasta äänen kokemisesta. Esimerkiksi äänitaiteen parissa ja kautta tuotettu keskustelu äänen kokemuksellisista avaruuksista mahdollistaa äänestä puhumisen ja äänen merkitysten artikuloimisen. Tätä keskustelua ei kuitenkaan aina ole mahdollista siirtää sellaisenaan elokuvan tekemisen kontekstiin, missä keskustelun on kuitenkin aina liikuttava siellä, missä yhteinen kokeminen ja sitä kautta syntyvät eleet ja toiminta ovat keskeisiä.

Tuntoisuuden ele käsitteenä valaisee sitä valinnan hetkeä, jolloin joko torjumme jonkin ilmenevän kokemuksellisen merkityksen tai kurottaudumme jotain kokemuksellisesti merkityksellistä kohti. Tätä kutsutaan käytännössä usein intuitioksi. Erittelemällä tuntoisuuden ele joko reaktiiviseksi tai proaktiiviseksi päättään lähemmäksi tekemisen käytäntöä. Jos tuntoisuuden eelemme ovat jatkuvasti ja yksinomaan reaktiivisia – ei tätä, ei tuota – herää kysymys siitä, onko jotain perustavanlaatuaista vialla siinä, kuinka koemme

ja samalla hyväksymme maailman. Olen-naista tuntoisuuden eleessä on tuttuuden tai yllätyksen tunnistaminen; koettu asia tai tunne saa merkityksensä tuttuuden tai toisteisuuden kautta, se on ollut osa kokijan elämän kulkua ja muodostunut kokemukselliseksi merkitykseksi. Tai se saa merkityksensä täydellisen yllätyksen kautta, joka suhteutuu siihen, mikä on toisteisuuden kautta rakentunut. Uskon, että kokemuksellisen merkitysmaailman päälle voi rakentua monenlaisia jäsennyksiä, jotka tapahtuvat kielen kautta, tai niiden eleiden, joita kutsutaan milloin ruumiin tiedoksi, milloin intuitioksi, milloin affekteiksi, tai emootioiksi. Jäsennykset voivat olla kielen lisäksi myös kuvaa, liikettä, musiikkia.

Proaktiivinen tuntoisuuden ele voi olla uuden uskaltamista, uutta kohti kurottautumista. Yllätysten etsiminen ja löytyminen on tärkeä osa uutta luovaa ilmaisua. Näiden eleiden tunnistaminen äänen ja kuvan yhteisessä tanssissa on tärkeää, sillä vain silloin äänelle annetaan tasavertainen sija kuvan rinnalla, samoista lähtökohdista. Tästä erinomaisena esimerkkinä on leikkaaja Kimmo Kohtamäen sovellus tuntoisuudesta tanssielokuvan leikkaamisprosessissa. Tanssimalla materiaalin läpi hän sai vahvan rytmisen ja fyysisen tuntuman tanssijan eleisiin, ja samalla kuvan sisäiseen ryhtiin. Tällaisia uusia tekemisen tapoja ja ajatuksia voi kukin tekijä kokeilla omassa työssään. Uskon, että suurin osa tekijöistä niin toimiikin, mutta ei toistaiseksi vielä artikuloi tekemistään itselleen tai toisille.

Proaktiivisuus on ajatus sellaisesta elokuvan äänen ja tunnon ymmärtämisen tavasta ja työstämisestä, jossa äänisuunnittelija on aktiivinen ja aloitteellinen eloku-

van ilmaisun muodostumisessa aivan elokuvan tuotantoprosessin alusta asti. Se edellyttää kaikilta elokuvan tekemiseen osallistuvilta uudenlaista asentoa suhteessa ääneen. Kaikki sellaiset tavat työskennellä, joissa kehitetään tuntoista reagoimista kuvaan ja ääneen auttavat eteenpäin äänen merkitysten tunnistamisessa. Aikaisemmin mainitsin foley-työskentelyn tällaisena tapana. Itselleni tärkeää on ollut musiikin improvisointi tai soittaminen kuvaan. Tästä mykkäelokuvan säestäminen on erittäin hyvä esimerkki, sillä se edellyttää hyvin tuntoista läsnäoloa ja kuvaa kohti kurkottautumista. Siinä tunnustellaan kuvan rytmejä, liikkeitä sekä elokuvan kokonaisuuttoa hyvin luontevalla ja kokonaisvaltaisella tavalla. Sitä on mahdollista tehdä myös ryhmässä, improvisoiden, ja hyödyntäen erilaisia ääntä tuottavia esineitä, jolloin ei olla sidoksissa musiikillisen instrumentin hallintaan. Ehkäpä tästä voisi edetä siihen, että yhdessä tanssitaan kuvaa...

Tuntoisuutta elokuvassa voi myös ajatella ihmisen – elokuvan henkilön – ilmaisun kautta, kuten teoksessa *Helsingin kaulan ääni*. Kun sanat merkityksineen suljetaan pois, ihmisellä on jäljellä valtava varasto ilmaisukeinoja, jotka lepäävät tuntoisuudessa: siinä kuinka maailman ymmärrämme, kuinka siihen samaistumme myötäliikkeen ja imitaation kautta. Ollessamme kiinni tuntoisuudessamme olemme samalla jotain hyvin läsnä olevaa ja maailmassa kiinni olevaa. Kuinka tämä voisi ilmetä henkilöahhossa, tämän tavassa ilmetä elokuvassa? Tässä suhteessa mielenkiintoinen ja esimerkillinen henkilöahho on Jarmo Lampelan elokuvassa *Miesten välisiä keskusteluita* (2013), jossa

Rea Maurasen esittämä kustannusvirkailija menettää suhteellisen varhaisessa vaiheessa elokuvaa puhekykynsä aivohalvauksen seurauksena ja kommunikoi siitä eteenpäin vain erilaisilla eleillä ja äännähdyksillä. Maurasen esittämä hahmo on tavattoman hieno ja syvälinen ilmaisultaan. Tämän kaltaiset ratkaisut luovat uskoa elokuvan uusiutumiseen, uudenlaiseen tapaan hahmottaa ihmisiä ja maailmaa.

Elokuvataiteessa länsimaisen filosofian traditiossa ilmenevä ihmisen jakaminen ruumiiseen ja mieleen tuntuu mahdolliselta ja turhalta. Elokuvassa liikutaan tunteiden, äänien, kuvien ja sanojen maailmassa viime kädessä ilman jakoa erillisyyksiin. Tuotantoprosessi jakaa väistämättä työn tekemisen ja tekijät erillisalueisiin, mutta pyrkiessämme kohti elokuvan kokonaista kokemista on mielekäästä ajatella, että elokuvassa ollaan tekemisissä niin sanallisen ymmärryksen, kuin ei-sanallisen ymmärryksenkin kanssa, jotka ovat osa samaa ymmärryksen jatkumoa. Tämän hienon kudoksen kaikkien mahdollisuuksien hahmottaminen ja niiden hyödyntämisen opetteleminen laajentaa kaikkien elokuvantekijöiden itseymmärrystä ja sitä kautta elokuvan ilmaisuskaalaa.

Jos kokemuksellisten merkitysten maastoa ymmärretään todellisena, jäsentyneenä merkitysten kenttänä, tarjotaan myös kielelliselle ilmaisulle sellaisia tasoja, jotka vaikuttavat kokemuksessamme ja siitä syntyvässä ajattelussa ja ymmärryksessä. Näin kielikin saa rakennusaineita, jotka voivat sitä syventää ja väljentää. Kieli on riippuvainen siitä, mitä itsessämme tunnistamme, minkälaisena maailman koemme.

Työkaluna kieli on välttämätön, mutta jos tunnistetaan ja tunnustetaan, että sen

rinnalla on kokemuksellisten merkitysten alue, johon tunnoissamme nojaamme ja jonka kautta jäsenämme taiteellista työtä, tämä oivallus voi tuottaa helpotusta yhteiseen tekemiseen. Ruumis, tunnot – niiden kautta syntyvä merkitysten maailma on oleellinen osa inhimillistä kokemustamme ja niiden elävä mukanaolo elokuvan tekemisessä tuottaa syvempää ymmärrystä tekemiseen ja elokuvamaailmojen luomiseen.

Lähdeluettelo

Kirjalliset lähteet

- Altman, Rick 1992. "Introduction, Four and Half Film Fallacies". Teoksessa *Sound Theory, Sound Practice*. Toim. Altman, Rick. Routledge, New York, London.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin subteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Arho, Anneli & Mali, Tuomas 2008. "Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä". *Musiikki* 38/ 2008/1.
- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka*. Nemo, Helsinki.
- Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. SKS, Helsinki.
- Balázs, Béla 1970. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Dover Publications, New York.
- Barker, Jennifer 2009. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, Los Angeles.
- Barret, Estelle 2007. "Introduction". Teoksessa *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. Toim. Barret, Estelle & Bolt, Barbara. I.B.Tauris, London.
- Bordwell, David 1988. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge, London.
- Cantell, Saara 2011. *Timantiksi tiivistetty: Kerronmalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa*. Aalto-yliopisto, Helsinki.
- Chion, Michel 1983. *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Buchet/Chastel, Paris.
- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York.

- Chion, Michel 2009. *Film, A Sound Art*. Columbia University Press, New York.
- Chion, Michel 2011. "Audition and ergo-audition: Then and Now". Teoksessa *Audiology 2: Essays*. Toim. Daniels, Dieter & Naumann, Sandra. Ludwig Boltzmann Institute. Leipzig.
- Cooke, Mervyn 2010. *A History of Film Music*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Damasio, Antonio 1999. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London.
- Dardenne, Luc 2010. *Kuviemme takaa: Ohjaajaveljesten päiväkirja*. Suomennos Kanerva Cederström. Like, Helsinki-Keuruu.
- Dewey, John 2005[1934]. *Art as Experience*. The Berkley Publishing Group, Perigree, New York.
- Eisenstein, Sergei 1978. *Elokuvan muoto*. Love Kustannus Oy, Helsinki.
- Eisenstein, Sergei 1970. *The Film Sense*. Faber & Faber, London.
- Eisenstein, S M, 1988. *The Psychology of Composition*. Methuen, London.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi & al. 1959. *Suuri Musiikkikirja*. Otava, Helsinki.
- Epstein, Jean 2009. "Aisti 1 B". Suomentanut Antti Pönni. *Lähikuva* 2009/1 40-47.
- Epstein, Jean 2009. "Eräistä fotogeenisyyden ehdoista". Suomentanut Antti Pönni. *Lähikuva* 2009/1 48-54.
- Erlmann, Veit, toim. 2004. *Hearing Cultures: Essays on Sound Listening and Modernity*. Berg, Oxford.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmasta*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Gendlin, Eugene 1991. *Thinking Beyond Patterns: Body, Language, and Situations*. University of Chicago Press, Chicago.

Hannula Mika 2001. ”Tulkinnan vastuu ja vapaus”. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika. Kuvataideakatemia, Helsinki.

Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Helmholtz, Hermann 1954. *On the Sensations of Tone*. Dover, New York.

Hiltunen, Ari 2005. *Aristoteles Hollywoodissa: menestystarinnan anatomia*. Gaudeamus, Helsinki.

Huottilainen, Minna & Fellman, Vineta 2009. ”Sitä äitiä kuuleminen jonka kohdussa asunto: Lapsi kuulee ja oppii jo kohdussa”. *Duodecim* 2009/23, 2573-2577.

Huvene, Martine 2010. ”Towards a radically different understanding of experience: Looking for a heautonomous auditory field in film”. *The Soundtrack*, Volume 3/2 Intellect Limited

Ihde, Don 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, second edition. State University of New York Press, New York.

Johnson, Mark 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, Chicago.

Järvilehto, Timo 2000. ”Feeling as knowing: I. Emotion as reorganization of the organism-environment system”. *Consciousness & Emotion* 1:2, 53-65.

Kantokorpi, Otso 2001. ”Wittgensteinia aforistisesti?” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika. Kuvataideakatemia, Helsinki.

Karjalainen, Pekka 2003. ”Askel on askel, tuuli on tuuli: Äänisuunnittelijan mietteitä pelätystä ja halutusta elokuvaäänestä”. *Avek-lehti* 2, 20-21.

Keso, Lasse 1998. *Kuulokulmia äänilavasteissa / näkökulmia äänen ilmaisullisista mahdollisuuksista klassisessa elokuvakerronnassa*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Kuljuntausta, Petri 2006. *Äänen extreme*. Like, Helsinki.

Kurkela, Kari 1994. *Mielen maisemat ja musiikki: Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamikka*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Lakoff, George & Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, New York.

Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. Charles Scribner's Sons, New York.

Last, Bob 2003. "Constructing Consensus, Encouraging Difference". Teoksessa *Soundscape, The School of Sound Lectures 1998-2001*. Toim. Sider, Larry & Freeman, Diane & Sider Jerry. Wallflower Press. London.

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino, Tampere.

LeMahieu, D.L. 1988. *A Culture for Democracy: Mass Communication and the Cultivated Mind in Britain between the Wars*. Clarendon, Oxford.

Levitin, Daniel 2006. *This Is Your Brain On Music: Understanding a Human Obsession*. Atlantic Books, London.

Lynch, David 2003. "Action and Reaction". Julkaisussa *Soundscape, The School of Sound Lectures 1998-2001*. Toim. Sider Larry & Freeman Diane & Sider Jerry. Wallflower Press, London.

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham and London.

Mehtonen, Tuula 2013. "Kultaiset virheet. Missä on elokuvantekijöiden taiteellinen vapaus?" *AVEK-lehti* 2. Helsinki.

Merleau-Ponty, Maurice 2004 [1962], *Phenomenology of Perception*. Routledge, New York.

Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Suomentanut Tarja Roinila. Nemo, Keuruu.

Mithen, Stephen 2006. *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Phoenix, London.

- Murch, Walter 1995. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Silman-James Press, Los Angeles.
- Määttänen, Kirsti 1996. ”Muisti ja muistamisen tunnot”. Teoksessa *Muistikirja – Jälkien jäljillä*. Toim. Määttänen, Kirsti & Nevanlinna, Tuomas. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Määttänen, Kirsti 2003. ”Tunnot ja liikkeet sanattoman ymmärtämisen perustana”. Teoksessa *Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus*. Toim. Niemelä, Pirkko & Tamminen, Tuula. WSOY, Helsinki.
- Määttänen, Kirsti 2005. *Dialoginen vauvatanssi kehityksen edistäjänä*. Terveyden ja hyvinvoinnin laitos, Helsinki.
- Määttänen, Kirsti 2013, ”Taiteen elementit, taiteen jatkuvuus ja taiteen merkitys”,
Hyväksytty julkaistavaksi.
- Määttänen, Pentti 2006. ”Tiedostuksen alkulähteillä”. Teoksessa *Merkityksellistymisen pohjasäikeet: Kirsti Määttäsen julkakirja*. Toim. Kosonen, Päivi & Nevanlinna, Tuomas. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Määttänen, Pentti 2009. *Toiminta ja kokemus*. Gaudeamus, Helsinki.
- Määttänen, Pentti 2012. *Taide maailmassa: pragmatistisen estetiikan lähtökohpia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Nasta, Dominique 2008. ”Vibrations intenses: fonction de la bande-son dans trois films des frères Dardenne”. Teoksessa *Jean-Pierre & Luc Dardenne*. Toim. Aubenas, Jaqueline et al. CGFI & Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles.
- Nevanlinna, Tuomas 2006. ”Filosofia ja elämän ääni – mitä on avant garde musiikissa?” Teoksessa *Merkityksellistymisen pohjasäikeet: Kirsti Määttäsen julkakirja*. Toim. Kosonen, Päivi & Nevanlinna, Tuomas. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Nuckolls, Janis B. 2003. ”Language and Nature in Sound Alignment”. Teoksessa *Hearing Cultures: Essays on Sound Listening and Modernity*. Toim. Erlman, Veit. Berg, Oxford.

Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire: Intersubjektiiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Näre, Sari & al. 2007. *Sodassa koettua: Haavoitettu lapsuus*. Weilin & Göös, Helsinki.

Ondaatje, Michael 2002. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. Bloomsbury Publishing, London.

Parland, Oscar 1983. *Lumottu tie*. WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus, Helsinki.

Paulin, Tom 2003. "The Despotism of the Eye". Teoksessa *Soundscape, The School of Sound Lectures 1998-2001*. Toim. Sider, Larry & Freeman, Diane & Sider Jerry. Wallflower Press, London.

Pinker, Steven 1997. *How the Mind Works*. W.W. Norton & Company, New York.

Pitkänen-Walter, Tarja 2001. "Kuvan tunto-oppia tavailemassa." Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika. Kuvataideakatemia, Helsinki.

Porcello, Thomas & Meintjes, Louise & Ochoa Ana Maria & Samuels David W. 2010. "The Reorganization of the Sensory World. *Annual Rev. Anthropology* 2010/ 39: 51-66.

Pönni, Antti 2009. "Elokuvan alkemiaa – nuori Jean Epstein". *Lähikuva* 1, 6-39.

Raffman, Diana 1993. *Language, Music and Mind*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Ramachandran, Vilayanur 2003a. *The Emerging mind*. BBC & Profile Books, London.

Ramachandran, Vilayanur 2003b. "Hearing colors and tasting shapes". *Scientific American* May, 52-59.

- Riikonen, Taina. 2013. ”Tapaus 000987– äänittäminen ruumiin säilömisenä ja Cristian Boltanskin Sydänääniarkisto.” *Mustekala* 2/2013, Volume 51
<http://www.mustekala.info/node/37112>
- Ruuska, Jaakko 2011. *Elokuvan kolme ruumista*. Maisterityö, Aalto-yliopisto, Elokuva- ja lavastustaiteen laitos, Helsinki.
- Salter, Chris 2011. ”The Question of Thresholds: Immersion, Absorption, and Dissolution In the Environments of Audio-Vision”. Teoksessa *Audiovisiology 2, Essays*. Toim. Daniels, Dieter & Naumann, Sandra. Ludwig Boltzmann Institute, Leipzig.
- Seremetakis, Nadia 1994. *The Senses Still*. University of Chicago Press, Chicago.
- Shams, Ladan & Shimojo, Shinsuke 2001. ”Sensory Modalities Are Not Separate Modalities: elasticity and interactions”. *Current Opinion on Neurobiology* 11, 505-509.
- Siltala, Juha 2006. ”Resonanssi, vauvatanssi, konkordanssi”. Teoksessa *Merkityksen pohjasäikeet: Kirsti Määttäsen juhlakirja*. Toim. Kosonen, Päivi & Nevanlinna, Tuomas. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Siukonen, Jyrki 2001. ”Kolme ajatusta taiteen ja tutkimuksen metaforista.” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Soidinsalo, Heidi (toim.) 2014. *Ääneen ajateltua: Kirjoituksia äänestä, esityksistä ja niiden kohtaamisista*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, Helsinki.
- Sonnenschein, David 2001. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions, California.
- Stern, Daniel 1985. *The Interpersonal World of the Infant: A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Basic Books, New York.
- Sterne, Jonathan 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, Durham & London.
- Taira, Teemu 2007. ”Energian ja emotion välissä: Affekti ja kulttuuritutkimus”. *Niin & Näin* 2.

Twastjerna, Erika 1989. *Jean Sibelius 1*. Otava, Helsinki.

Thom, Randy 2003. "Designing a Movie for Sound". Teoksessa *Soundscape, The School of Sound Lectures 1998-2001*. Toim. Sider, Larry & Freeman, Diane & Sider Jerry. Wallflower Press, London.

Tikka, Pia 2008. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Tranströmer, Tomas 2011. *Kootut teokset 1954-2004*. Tammi, Helsinki.

Välimäki, Susanna 2008. "Olemisen soinnit: heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*". *Musiikki* 38 /1.

Weston, Judith 1999. *Näyttelijän ohjaaminen: kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Wood, Gaby 2002. *Living Dolls*. Faber & Faber, London.

Julkaisemattomat lähteet

Boullenger, Patrick, keskustelu 11.11.2011.

Cederström, Kanerva, elokuvan treatment 2008.

Cederström, Kanerva & Takala, Päivi, sähköpostikirjeenvaihtoa 2008-2009.

Cederström, Kanerva & Takala Päivi, keskustelu 3.3.2011.

Karjalainen, Pekka, keskustelu, 19.9.2013.

Kasabian, Anahid, luento, Aalto-yliopisto, 4.12.2012.

Kossi, Heikki, keskustelu 11.3.2014.

Koskinen, Pietari, avajaisluento, Aalto-yliopisto, 7.1.2013.

Murch, Walter 26.4. 2002 School of Sound -luento, Lontoo.

Määttänen, Kirsti 2010, luento Tutkijaliiton kesäkoulussa, Tuusula.

Määttänen, Kirsti 2011, luento Aalto-yliopistossa 20.5.2011.

Määttänen, Kirsti & Takala Päivi, keskustelu 9.6.2011.

Sainio, Kirka, keskustelu 11.3.2014.

Takala, Päivi 2007. *Äänen metafora*, tutkimussuunnitelma.

Takala, Päivi, työpäiväkirjat 1988-2011.

Verkkolähteet

Badalamenti, Angelo. Badalamenti Twin Peaks Love Theme.

<http://www.youtube.com/watch?v=SwvSFOEfHJE>.

Dickson-Edison experiment:

http://inventors.about.com/library/inventors/bledison_kinetoscope.htm

Katsomispäivä 27.3.2013

Gendlin, E.T. (2004). Introduction to "Thinking at the Edge"

http://www.focusing.org/gendlin/docs/gol_2160.html

lukupäivä 13.3. 2013

Kuortti Matti. Ajatuksia elokuvan äänileikkauksesta

http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituotanto/artikkelit/kuortti_aani-leikkauksesta.jsp,

lukupäivä 17.11.2011

Livsey, Skip 2013. Music, Sound and The World in Between.

<http://designingsound.org/2013/03/music-sound-and-the-worlds-in-between-a-skip-lievsay-interview-part-1/>

Mirvish, Dan, 3 Steps to Directing Famous Actors in a Microbudget Film

<http://filmmakermagazine.com/76767-13-steps-to-directing-famous-actors-in-a-microbudget-film/#.UvegYP02Wpr>

Lukupäivä 9.2.2014

Murch, Walter Clear Density, Dense Clarity

http://transom.org/?page_id=7006

Lukupäivä 5.2.2013

Elokuvat:

Pitkät näytelmäelokuvat:

- Haneke, Michael, *Code Inconnu*. Ranska 2000.
Coppola, Francis Ford, *The Conversations*. USA 1974.
Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now*. USA 1979.
Dardenne, Jean-Pierre & Luc, *La Promesse*. Belgia 1996.
Dardenne, Jean-Pierre & Luc, *Rosetta*. Belgia 1999.
Dardenne, Jean-Pierre & Luc, *L'Infant*. Belgia 2005.
Dardenne, Jean-Pierre & Luc, *Le Gamin au vélo*. Belgia 2011.
Lampela Jarmo. *Miesten välisiä keskusteluita*. Suomi 2013
Leone, Sergio, *C'era una volta il West*, Italia 1968.
Minghella, Anthony, *The English Patient*. UK 2002.
Ramsay, Lynne, *Ratcatcher*. UK, 1999.
Ramsay, Lynne, *We need to talk about Kevin*. UK, 2011.
Tati Jacques *Playtime*, Ranska, 1967.
Wenders Wim, *Der Himmel über Berlin*, Saksa 1987.

Lynch, David. *Twin Peaks* -televisiosarja. USA 1990-91.

Dokumentti- ja lyhytelokuvat:

- Luostarinen, Kiti, *Inner Steps*. Tanssielokuva. Suomi 1996.
Luostarinen, Kiti, *Naisenkaari*. Dokumenttielokuva. Suomi 1997.
Moilanen, Milla, *Pre/Post*. Kokeellinen lyhytelokuva. Suomi 2008.
Takala, Päivi, *Tuhansien takkien tie*. Dokumenttielokuva. Suomi 2002.
Takala, Päivi & Tuura, Kristiina, *Rumpu ruokokitara ja honda* (Mwe Bana Bandi). Dokumenttielokuva. Suomi 1988.
Takala, Päivi & Rimminen, Marjut, *Sydämeen kätetty* (Learned by Heart). Animoitu dokumenttielokuva. Suomi 2007.
Tervo, Miia, *Lumikko* (Little Snow Animal). Dokumenttielokuva. Suomi 2010.

Video-, tanssi- ja ääniteokset:

- Luostarinen, Kiti & Koivisto, Ulla & Takala Päivi. *Kodinkonetanssi*. Suomi 1991, 2007.
van Manen, Floris. *Visual Listening*. Hollanti, 2007.

Valokuvien lähteet

s. 18, 44, 82, 132, 140, 174 Raimo Uunila

s. 112-118 Päivi Kettunen

s. 127, 129 Päivi Takala

Teosten tekijätiedot

Erikoisia tapauksia 2008

Tuotanto: Elokuvayhtiö Oy Aamu Ab

Kanerva Cederström

käsikirjoitus ja ohjaus

Marko Luukkonen

kuvaus

Laura Kuivalainen

äänitys

Jaakko Ruuska

apulaisohjaaja

Kanerva Cederström

leikkaus

Päivi Takala

äänisuunnittelu ja musiikki

Joonas Jyrälä

äänimiksaus

Riikka Poulsen

tuottaja

Auli Mantila

tuottaja

Syvä hengitys sisään 2010
(Inhale)

Tuotanto: Soundsgood Productions Oy

Päivi Takala
ohjaus

Hanna Brotherus, Janice Redman, Päivi Takala
käsikirjoitus

Janice Redman
tanssija

Alisha Davidow
lavastus, puvustus

Hanna Brotherus
koreografia

Kimmo Kohtamäki
leikkaus

Päivi Takala
äänisuunnittelu ja musiikki

Peter Nordström
äänimiksaus

Annakaisa Sukura
tuottaja

Helsingin kaunein ääni 2012

Päivi Takala

ohjaus, sävellys, äänisuunnitelu

Raimo Uunila

kuvaus ja leikkaus

Laura Kuivalainen

äänitys

Jon-Patrick Kuhlefelt

äänimiksaus

Matti Strahlendorff

ääniassistentti

Otso Ahosola

Maira Dobele

Elias Gould

Unni Leinonen

Salla Sorri

valo- ja tuotantoassistentit

Annakaisa Sukura

Tuottaja

Camilla Sirén

grafiikka

Jarmo Koponen Pro AV

Video enkoodaus

Jukka Kolimaa

Valot

Pro AV Saarikko Oy

Projektio

