

”Menetettyjä laulumaita ja tukahdutettua ääntä”
Äänen ja musiikin funktiot Markku Lehmuskallion elokuvissa
Korpinpolska ja Sininen imettäjä

Heikki Tuorila
Etnomusikologian pro gradu -tutkielma
Kevät 2010
Musiikintutkimuksen laitos
Tampereen yliopisto

Tampereen yliopisto

Musiikintutkimuksen laitos

TUORILA, HEIKKI: ”Menetettyjä laulumaita ja tukahdutettua ääntä” Äänen ja musiikin funktiot

Markku Lehmuskallion elokuvissa *Korpinpolska* ja *Sininen imettäjä*

Pro gradu -tutkielma, 79 s.

Etnomusikologia

Toukokuu 2010

Elokuvan äänen- ja musiikintutkimus pyrkii tarkastelemaan kokonaisvaltaisesti audiovisuaalista kokonaisuutta. Erityisesti nykyelokuvissa ääni ja musiikki saattavat luoda koko elokuvan temaattisen kehyksen sekä osallistua kuvan kanssa kokonaisvaltaisesti tematiikan ja tarinan rakentamiseen. Tästä seuraa, että ääni ja musiikki vaikuttavat myös katsomiskokemukseen ja elokuvan rakenteellisiin ratkaisuihin.

Tarkastelin äänen ja musiikin tehtäviä niin sanotuissa yhteiskuntakriittisissä, paikoin dokumentaarista ilmaisu lähestyvissä, fiktiivisissä elokuvissa. *Korpinpolskan* realistiset ja elektronisesti muunnellut tehosteäänit yhdistyneinä metsästysrituaalista kertovaan sävelmään tarjosivat monipuolisen lähtökohdan elokuvan äänen ja musiikin tarkasteluun. *Sinisen imettäjän* elokuvaa varten sävelletty musiikki, joka koostuu paikoitellen kokeellisista – osittain soinnillisuuteen perustuvista – sellon äänistä, mahdollisti elokuvaa varten sävelletyn äänimaailman tutkimuksen. Osittain elokuvaa varten sävelletyn musiikin vuoksi teoreettinen viitekeh്യkseni laajeni perinteisemmän elokuvamusiikin tutkimuksen alueelle.

Työni tarkastelunäkökulma perustuu Anu Juvan elokuvamusiikin funktioanalyttiseen malliin, joka versoo Claudia Gorbmanin klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventioista. Olen soveltanut tätä mallia elokuvan äänen ja musiikin kokemuksellisten, narratiivisten ja rakenteellisten funktioiden tarkasteluun. Eräänlaisen perustavanlaatuisen näkökulman analyysilleni muodostaa Michel Chionin kokonaisvaltainen näkemys – teoretisoinnit – äänen ja kuvan suhteesta hienosyisenä audiovisuaalisena kokonaisuutena.

Tutkimukseni osoittaa, että elokuvan äänillä ja musiikilla, kun niitä tarkastellaan suhteessa elokuvan tematiikkaan, on keskeisiä kerronnallisia tehtäviä. Kokonaiset sävelmät ja niukka, paikoitellen vain yksittäisiin ääniin perustuva, äänimaailma luovat temaattisia lähtökohtia ja laajentavat kerrontaa eräänlaisiin näkyihin. Ääni ja musiikki toimivat avaimina henkilöiden sielunmaisemaan ja heidän konkreettiseen elinympäristöönsä. Yksittäiset äänet tehokkaimmillaan ilmentävät yhteiskunnallisten prosessien tuhoisuutta. Lisäksi äänimaailma vaikuttaa katsomiskokemukseen ja määrittää elokuvan rakennetta. Toisin sanoen esimerkkielokuvieni äänimaailma aina yksittäisistä äänistä kokonaiseen musiikkiteoksiin rakentaa keskeisesti audiovisuaalista kokonaisuutta.

Sisällys

1 Johdanto.....	3
2 Tutkimuksen tausta	5
2.1 Elokuvamusiikin historiaa	5
2.2 Elokuvamusiikin tutkimuksen perinteiset käsitteet.....	8
2.2.1 Kuvitusta, vastakkainasettelua ja ulottuvuutta.....	8
2.2.2 Ääni ja musiikki tarinatilassa ja sen ulkopuolella.....	9
3 Metodologia.....	10
3.1 Funktioteoria	10
3.2 Audiovisio	11
3.3 Klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventiot	13
3.4 Elokuvan äänen ja musiikin funktioanalyttinen malli.....	14
3.4.1 Elokuvan äänen ja musiikin kokemukselliset funktiot.....	15
3.4.2 Elokuvan äänen ja musiikin narratiiviset funktiot	18
3.4.3 Elokuvan äänen ja musiikin rakenteelliset funktiot.....	21
3.5 Tutkimusongelma.....	23
4 Aineisto ja analyysi.....	25
4.1 Analyysin toteutus	25
4.2 <i>Korpinpolska</i>	27
4.2.1 Tausta.....	27
4.2.2 Tapahtumat	28
4.2.3 Tematiikka.....	30
4.2.4 Kerronnan toteutus	31
4.2.5 Äänen ja musiikin analyysi.....	32
4.3 <i>Sininen imettäjä</i>	48
4.3.1 Tausta.....	48
4.3.2 Tapahtumat.....	49
4.3.3 Tematiikka.....	51
4.3.4 Kerronnan toteutus.....	52
4.3.5 Äänen ja musiikin analyysi.....	53
5 Päätelmät.....	70
Lähteet.....	75

1 Johdanto

Leikataan näkymään pilvisestä taivaasta. Ääniraita viestii suihkukoneesta. Ääntä säikähtävä silkiuikku pyrähtää lentoon talon raunioista. Kamera tarkentaa kämpän lattialle vierähtäneeseen linnunmunaan, jonka särkyneiden kuorien välistä pilkistää syntymätön poikanen. *Korpinpolskan* viimeinen kohta kuvastaa modernin maailman vaateiden edessä taipuneiden omavaraistaloudessa elävien ihmisten kohtaloa. Kohtauksen kuulokuva tihentää audiovisuaalista kokemusta mielikuvituksen tasolle avaten ikkunan kuvan takaiseen maailmaan. Tämä kuulokuva on eräs esimerkki äänen merkittävydestä elokuvassa.

Tarkastelen työssäni äänen ja musiikin osuutta kahdessa Markku Lehmuskallion elokuvissa *Korpinpolska* ja *Sininen imettäjä*. Tarkoitukseni on selvittää, kuinka ääni ja musiikki nivoutuvat näiden elokuvien kokonaisuuteen. Musiikkia on käytetty Lehmuskallion teoksissa monipuolisesti ja elokuvasta riippuen hyvin eri tavoin. *Korpinpolskassa*, jossa luontodokumentaarisilla jaksoilla on keskeinen osuus elokuvan kokonaisuudessa, realistinen äänimaailma sulautuneena elektronisesti muunneltuihin ääniin muodostaa yhdessä valmiin musiikin kanssa elokuvan huolella rakennetun äänimaailman. *Sinisen imettäjän* äänimaailma muodostuu sävelletyn musiikin ja erilaisten sellon – jopa korkeellisten – äänien kudoksesta. Yleisesti ottaen äänen ja musiikin rajat hämärtyvät näissä elokuvissa, ja syntyvällä äänimaailmalla vaikuttaa oleva erityinen tehtävä elokuvan kokonaisuudessa. Keskeinen tutkimuskysymykseni on äänen ja musiikin tehtävä esimerkkielokuvissani.

Korpinpolskassa elokuvan tarina rakentuu vanhan metsästysrituaalista kertovan kansankatrillin, tanssin ja musiikin ympärille. *Sinisessä imettäjässä* sävelletty musiikki ja muu ääniaine toimivat vahvana kerronnallisena elementtinä. Keskeinen olettamukseni on, että musiikilla ja äänellä on merkittävä tehtävä näiden elokuvien kerronnassa, rakenteessa ja katsomiskokemuksessa.

Nähdäkseni esimerkkielokuvieni monipuolinen äänimaailma vaatii useampien tarkastelunäkökulmien soveltamista analysoinnin toteuttamiseksi. Työni teoreettinen viitekehys perustuu David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (2004) funktioteoreettiseen näkökulmaan. Tämän funktioteoreettisen näkemyksen pohjalta Anu Juva on laatinut tutkimuksessaan, ”*Hollywood-syndromi*”, jazzia ja

dodekafoniaa. Elokvamusiihin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa (2008), elokvamusiihin funktioiden jäsennyksen mallin, jota käytän osittain analyysini runkona. Elokuvan ääntä ja musiikkia on tarkastellut Michel Chion muun muassa teoksessaan *L'Audio-Vision* (engl. *Audio-Vision*) (1994). Hänen teoreettiset näkemyksensä avaavat näkökulman pääasiassa *Korpinpolskan* ääneen, mutta myös musiikkiin kauttaaltaan aineistossani. Claudia Gorbmanin musiikkikonventioiden jäsennyksessä teoksessa *Unheard Melodies. Narrative Film Music* (1987) esittää perinteisemmän klassisen elokvamusiihin näkökulman ja niin ikään osittain funktioanalyysimallini perustan työssäni.

Aineistoni sijoittuu 1980-luvun taitteeseen, jolloin Markku Lehmuskallio siirtyi lyhytelokvien filmatisoinnista kokoillan elokvien pariin. Hänen elokviensa voidaan katsoa lukeutuvan tematiikaltaan voimakkaasti yhteiskuntakriittisten taide-elokvien sarjaan. Tiivistäen niissä on kysymys ihmisen vieraantumista luonnosta ja sitä kautta itsestään. Tämä keskeinen julkilausuma on löydettävissä Lehmuskallion ja sittemmin hänen ohjaajaparinsa, Anastasia Lapsuin, kanssa tehdyistä elokvista. Tarkasteluni alla olevat elokvat ovat lähellä dokumentaarisen elokvan lajityyppiä. Kummatkin elokvat ovat kuitenkin fiktiivisiä – vaikkakin hyvin todentuntuksia – näytelmäelokvia.

Korpinpolska edustaa selkeämmin tematiikaltaan ihmisen vieraantumista luonnosta. *Sinisessä imettäjässä* käännyttään tarkastelemaan – jopa *Korpinpolskaa* voimakkaammin – yksilön sisäistä maailmaa ja hänen oikeutusta olemassaoloonsa. Molemmat elokvat esittävät yksilön valtakulttuurin normiston ja konventioiden puristuksessa. Musiikki luo puitteet ja yhdessä äänen kanssa varsinaisen *Korpinpolskan* julkilausuman. *Sinisessä imettäjässä* ääni ja musiikki muodostuvat sekä kuuromyökan taiteilijan ääneksi että hänen elinpiirinsä määrittäjäksi. Kummassakin elokvassa ääni ja musiikki ovat merkittävässä osassa ennen kaikkea tematiikan, toiseksi tarinan ja lopulta kokonaisuuden kannalta. Tarkoitukseni on tässä työssä pohtia äänen ja musiikin osuutta näissä kahdessa äänimaailmallisilta lähtökohdiltaan erilaisissa ja mitä suurimmassa määrin perinteisistä Hollywood-elokvista poikkeavissa näytelmäelokvissa ja selvittää minkälaisia äänen ja musiikin funktioita on löydettävissä näiden elokvien audiovisuaalisesta kokonaisuudesta. Tutkimukseni myös pyrkii tarkastelemaan ääni- ja musiikkimaailmaa niin sanotussa yhteiskuntakriittisessä taide-elokvassa, joka *Korpinpolskan* kohdalla tarkoittaa osittain (lähes) dokumentaarista luontoelokvaa.

2 Tutkimuksen tausta

2.1 Elokuvamusiikin historiaa

Varsinainen elokuvataiteen mullistus äänenkäytön suhteen kulminoituu ensimmäisenä äänielokuva-
na pidettyyn Alan Croslandin vuonna 1927 ohjaamaan *Jazzlaulajaan* (Nummelin 2005, 158; ks.
myös esim. Chion 1982, 7; Altman 1987, 131–132). Kyseisessä elokuvassa käytettiin liikkeen kans-
sa synkronoituja äänikohtauksia. Tosin synkronointia ja äänen yhdistämistä kuvaan oli kokeiltu jo
aikaisemminkin, mutta *Jazzlaulaja* lanseerasi uuden tekniikan tilanteessa, jossa elokuva kärsi katso-
jakadosta ja siten uusia keinoja tarvittiin katsojien houkuttelemiseksi (ibid.). Äänielokuvan ”synty-
hetki” kuvastaakin pikemminkin elokuvan suosion heikkenemistä kuin täysin uutta innovaatiota. On
myös muistettava, että *Jazzlaulaja* oli edelleen suurelta osin perinteistä mykkäfilmiä, johon oli lisät-
ty kiinteä musiikki (Juva 1995, 38). Toiseksi mykkäelokuvan esitystilanteeseen on aina kuulunut
musiikillinen osuus, joka on saattanut olla hyvinkin merkittävä elokuvan kokonaisuuden kannalta
(ibid., 21). Chionin (1982, 8) mukaan onkin problemaattista puhua ”mykästä” tai ”äänettömästä”
elokuvasta ennen äänielokuva. Hän esittää Robert Bressonin asiaa havainnollistavan huomion: Itse
asiassa roolihenkilöt puhuivat mykkäelokuvassa, katsoja ei vain kuullut puhetta, mutta mikä tär-
keintä, hän näki huulten liikkeen ja siten myös puheen. Toisin sanoen roolihenkilöt eivät olleet
mykkiä, vaan pikemminkin filmi oli kuuro heille. (Ibid.) Kyseinen havainto johdattaakin Chionin
elokuvan äänen ja kuvan suhdetta käsittelevien keskeisten käsitteiden (ks. luvut 3.2, 4.2.5, 4.3.5)
pariin. Koska mykkäelokuvassa ei voitu esittää dialogin ääntä, katsojalla oli mahdollisuus kuvitella
ääni. Äänielokuva saapuikin sotkemaan tämän mielikuvituksen perustuvan ulottuvuuden. Tosin
vain hetkeksi, sillä ei mennyt kauaakaan kun elokuvassa keksittiin käyttää ääntä monipuolisesti ja
mikä tärkeintä viitata kuvan ulkopuoliseen maailmaan. (Ibid., 8–9.)

Uudet äänenkäytön mahdollisuudet synnyttivät uudelleen katsojan, mutta myös ohjaajan, mahdolli-
suuden käyttää mielikuvitusta elokuvan maailman hahmottamisessa. Mutta ennen kuin äänenkäyttö
monipuolistui, nähtiin äänielokuva todellisena uhkana mykkäelokuvien visuaaliselle ilmaisukielelle
(Saarela 2000, 20). Ranskalainen elokuvakriitikko André Bazin kirjoittaa, kuinka useat 1920-luvun
lopun ohjaajat ajattelivat mykkäelokuvan edustavan ainutlaatuisella estetiikallaan taidelajia, jonka

äänielokuvan äänirealismi johtaisi kaaokseen (Bagh 1995, 12). Erityisesti neuvostoliittolaiset teoreetikot ja elokuvantekijät pohdiskelivat elokuvamusiikin yhteydessä käsitteitä parafraasi ja kontrapunkti – musiikki nähtiin kuvaa myötäilevänä tai sille vastakkaisena (Saarela 2000, 20–21). Muun muassa Sergei Eisensteinin ja V. I. Pudovkinin kritiikki kohdistui varhaiseen amerikkalaiseen äänielokuvaan, jossa äänen potentiaalia itsenäisenä ilmaisuvälineenä ei heidän mukaansa ymmärretty (ibid.). Eisenstein pelkäsi, että äänenkäyttö pelkäästään kuvan ja tarinan tukena köyhdyttäisi elokuvallisten keinojen voimaa (Bacon 2000, 235). Niin kävikin, äänen perustehtäväksi muodostui elokuvan todellisuusvaikutelman tukeminen, jossa myös musiikin piti olla mahdollisimman tarkasti synkronoituna kuvan kanssa (ibid.). Tämä uusi tekniikka avasi mahdollisuuden kuvan musiikilliselle kuvittamiselle, jota alettiin käyttää varsinkin 1930-luvulla Hollywood-elokuvissa (Juva 1995, 211). Kuvan kahdentaminen musiikilla johti äärimmillään underscoringiin, latteaan kuvittamiseen ja tahattomaan komiikkaan (Jalkanen 1990/2, 181). Äärimmilleen vietynä musiikillinen kuvittaminen ilmeni tuohon aikaan Hollywoodissa syntyneenä äänenkäytön lajityyppinä, mikkihiiriefektinä (engl. Mickey Mousing), jossa kyse on kuvassa näkyvän toiminnon imitoinnista musiikilla (Juva 1995, 211–212). Varsinainen elokuvamusiikin käsite juontaakin juurensa 1930- ja 40-lukujen Hollywood-elokuvista (Prendergast 1977, 36) (ks. myös esim. Gorbman 1987; Nummelin 2005). Hollywood-elokuville oli tyypillistä, että musiikki nähtiin ensisijaisesti kuvaa tukevana elementtinä. Siksi oli myös luontevaa, että elokuvan musiikki sävellettiin kuvaamisen ja leikkaamisen jälkeen. (Donnelly 2005, 11.) Vaikka kuvan ja äänen synkronointia äärimmillään onkin kuvattu latteaksi, on se myös mahdollistanut vaikuttavien kohtauksien toteutuksen. Klassinen esimerkki lienee Stanley Kubrikin elokuvasta *Hohto*, jossa Bartokin – *Musiikkia jousisoittimille, lyömäsoittimille ja celestalle* – musiikin avulla on onnistuttu ilmaisemaan tunteita, eleitä ja repliikkejä niin voimakkaasti, että kyse ei ole enää varsinaisesta kuvaa myötäilevästä ominaisuudesta, parafrasista, vaan pikemminkin musiikin luomasta uudesta ulottuvuudesta, polarisoinnista (Bacon 2000, 235–236).

Vuonna 1931 ensimmäisen äänifilmisävellyksensä ja sittemmin yli 300 elokuvaan säveltäneen Max Steinerin edustama elokuvamusiikin ”myöhäisromantiikka” – jonka tyylilliset esikuvat ovat Tšaikovski-Wagner-Strauss-tyyppisessä myöhäisromantiikassa ja jo mykkäelokuvan ajoista tutussa viihdemusiikissa – muodostui vallitsevaksi ja pitkäaikaiseksi jaksoksi USA:ssa (Jalkanen 1990/2, 179–181). Äänielokuvan myötä musiikkiteollisuus koki suuria muutoksia. Merkittävä osa teatterisäveltäjiä palkanneista kustantamoista siirtyi suurten elokuvayhtiöiden haltuun 1920-luvun lopulla. Jo 1920-luvulla Tin Pan Alleen kustannustoiminnassa tapahtunut uudistus liitti Broadway-musikaalien kirjoittajat osaksi sen eliittiä. Muutoksen voimaa kuvastaakin Tin Pan Alleen populaarimusiikin

kustannustoiminnan kiinnittyminen viisikymmenvuotisen taipaleensa päätteeksi pysyvästi Broadwaylle vuonna 1931. Samalla monien kustantajien olinpaikka vaihtui New Yorkin konttoreista Hollywood-studioihin. (Kukkonen 2008, 47–49.) Yhtenä esimerkkinä suurista elokuvayhtiöistä mainittakoon Warner Brothers, joka osti kerralla kuusi kustantamoita itselleen (ibid.) ja jolle muun muassa Steiner sävelsi 1940-luvulta lähtien (Juva 1995, 48).

Steinerin edustamalle myöhäisromantiikalle kuitenkin syntyi jo 1930-luvulla vastavaikutuksena musiikillisen realismin vaatimus ja ilmaisun modernisointi lähinnä taidemusiikin uusklassisten esikuvien mukaisesti. Realismi karsi myöhäisromantiikan runsasta musiikinkäyttöä ja suosi hiljaisuutta. (Jalkanen 1990/2, 182.) Elmer Bernstein – elokuvamusiikin säveltäjä hänkin – nimeää säveltäjä David Raksinin yhdeksi tärkeimmistä vaikuttajista, joka auttoi vapautumaan 1800-luvun romantiikan otteesta (Juva 1995, 58). Raksin muun muassa sävelsi Otto Premingerin vuonna 1944 ensi-iltaansa saaneeseen *Lauraan* elokuvan nimikkokappaleen, josta tuli samassa huippusuositu (Prendergast 1977, 58). Kukkonen (2008, 55) havainnollistaakin populaarimusiikin osuutta elokuvan alkuaikoina esittämällä, kuinka jo Tin Pan Alley -tuotannon suosituimmat musikaali- ja elokuvasävelmät voidaan mieltää iskelmällisiksi sävelmiksi. Myöhäisromanttinen tyyli väistyi pikku hiljaa toisen maailmansodan myötä tyylialueen laajentuessa populaarimusiikkiin, etenkin jazziin ja rockiin (Jalkanen 1990/2, 184). 1950-luvulla etenkin nuoremmat säveltäjät halusivat tiivistää musiikin ja kerronnan suhdetta ja siten purkaa 1930- ja 1940-luvuilla vallinnutta musiikin toisarvoista asemaa elokuvassa (Donnelly 2001, 10–11).

1960-luvulta lähtien tyyli- ja laajenemisen rikkoutuminen on vienyt kohti kollaasimaista – postmodernia – suuntausta. Konkreettisten ja tyyli- ja laajenemisen tehosteiden sekä musiikin integrointipyrkimykset ovat kasvattaneet ilmaisua konkreettisen ja elektronimusiikin alueelle ja kontrapunktointi on antanut perusteet käyttää elokuvassa muutakin kuin sitä varta vasten sävellettyä musiikkia. Kontrapunktin käyttö on avannut tietä niin taidemusiikille kuin kansanmusiikillekin, jotka ovat perinteisesti jyrkästi erottuneet elokuvamusiikin viitekehystä. (Jalkanen 1990/2, 182–188.) Brown (1994, 239–240) pitääkin tärkeä taitteena 60-lukua, jolloin klassista musiikkia alettiin käyttämään elokuvan musiikkiraidalla, kuten esimerkiksi ohjaajat Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard ja Stanley Kubrick tekivät. Klassinen musiikki ei toiminut enää niinkään tunteen ilmaisijana klassisen Hollywood-elokuvan musiikin tavoin, vaan se muodosti eräänlaisen oman emotionaalisen-esteettisen rinnakkaistodellisuuden. Musiikkia ei enää nähty pelkästään kuvaa ja kerronnallisia tilanteita tukevana tai värittävänä, vaan itsenäisenä elokuvallisena elementtinä. 1980- ja 1990-luvut ovat tuoneet erilaisten tyylien

ja äänenkäytön mahdollisuudet elokuvaan, mutta sitäkin merkittävämpää on ollut 60-luvulta alkanut muutos suhtautumisessa musiikin asemaan elokuvassa. (Ibid.) Tämä muutos on mahdollistanut musiikin käyttämisen elokuvan inspiraation lähteenä ja elokuvan rakennetta määrittävänä elementtinä (ks. Donnelly 2005 11). Donnelly mainitsee esimerkkeinä tällaisesta musiikin käytöstä Quentin Tarantinon elokuvat *Reservoir Dogs* (1992) ja *Pulp Fiction* (1994), joissa kuullaan valmista pop-musiikkia (ibid.). Tiivistäen voidaan esittää, että vaikka musiikkia yhä leikataan kuvan ehdoilla, on myös kuvan leikkaus musiikin mukaan ajankohtaisempaa kuin koskaan ennen (ibid.)

2.2 Elokuvamusiikin tutkimuksen perinteiset käsitteet

Esitän seuraavassa tiivistetysti muutamia keskeisiä elokuvamusiikin käsitteitä, jotka taustoittavat tutkielmani varsinaista teoreettista käsitteistöä ja samalla havainnollistavat elokuvamusiikin tutkimuksen yleisiä piirteitä. Seuraavat käsitteet toimivat työssäni hyödyllisinä näkökulmina tarkasteltaessa kuvan ja äänen suhdetta, mutta niihin liittyy myös oma problematiikkansa, jota tarkastelen tarkemmin analyysin yhteydessä.

2.2.1 Kuvitusta, vastakkainasettelua ja ulottuvuutta

Elokuvan musiikin ja kuvan suhdetta on tarkasteltu jo Eisensteinista asti parafrasoin ja kontrapunktin käsittein (Bacon 2000, 234–235). Parafraasi tarkoittaa tilannetta, jossa kuvan ja musiikin luomat tunnelmat vastaavat toisiaan (Kärjä 2005, 148–49). Kontrapunktista on kyse silloin, kun musiikki herättää kuvasta poikkeavia tunnelmia, vaikutelmia tai merkityksiä (Bacon 2000, 234–235). Kun musiikki luo suhteessa kuvaan ja tarinaan oman kerronnallis-tunnelmallisen ulottuvuuden, puhutaan polaroinnista (ibid., 236). Kyse voi olla neutraalista tai moniselitteisestä kuvasta, jota selvennetään ”yksiselitteisellä” musiikilla (Kärjä 2005, 148–149). (Ks. myös Juva 2000, 211–214.)

Kyseiisiin käsitteisiin liittyy Kärjän (2006) mukaan se vaara, että näillä käsitteillä ylläpidetään hierarkkista eroa kuvan ja musiikin välillä, toisin sanoen musiikki nähdään kuvalle alisteisena. Jotta tältä vältyttäisiin, olisi kohtauksia tarkasteltava audiovisuaalisina kokonaisuuksina ja pohdittava niiden erityispiirteitä. Siten olisi mahdollista murtaa kuvalliselle informaatiolle annettua etusijaa mer-

kitysten ja tulkintojen määrittymisessä. (Ibid.) Tärkeää olisi pyrkiä huomioimaan se tulkinnallinen konteksti, jossa kuvan ja musiikin suhdetta määritetään, esimerkiksi kontrapunktiseksi (Kärjä 2005, 149). Edellä mainitut käsitteet toimivat tutkimuksessani elokuvan äänen ja musiikin funktioiden tarkastelun apuvälineinä, joiden avulla on mahdollista pikemminkin esittää erilaisia tulkintamahdollisuuksia äänen ja musiikin sekä kuvan suhteesta kuin sinänsä mitään ehdotonta tulkintapositiona.

2.2.2 Ääni ja musiikki tarinatilassa ja sen ulkopuolella

Elokuvamusiikin perusjako tehdään diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä. Jako toimii perustana myös äänen jäsentämiselle. Diegeettinen musiikki on tarinatilasta nousevaa. Sitä voidaan eritellä objektiiviseen ja subjektiiviseen musiikkiin. Objektiivisella diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan musiikkia, joka on lähtöisin elokuvan luomasta tarinamaailmasta, esimerkiksi radiosta, roolihenkilöiden seuraamasta konsertista tai vaikkapa kuvassa esiintyvistä soittajasta tai laulajasta. Subjektiivinen diegeettinen musiikki on esimerkiksi roolihenkilön muistelemaa musiikkia. (Bacon 2000, 236.) Vielä on mahdollista jakaa diegeettinen musiikki kuvassa näkyvään musiikkiin (onscreen) ja vastaavasti kuvan ulkopuoliseen musiikkiin (offscreen). Keskeistä on, että musiikin lähde voidaan mieltää osaksi elokuvan kuvitteellista maailmaa (Kärjä 2005, 138). Ei-diegeettinen musiikki on sitä vastoin kuvan ulkopuolelta ei-tarinatilasta kumpuavaa (Bacon 2000, 236). Edellä mainittu jako ei kuitenkaan ole aina läheskään selvä, sillä tarinatilasta syntyvä musiikki, esimerkiksi roolihenkilön soittamana, voi saada tuekseen kokonaisen kuvan ulkopuolisen eli ei-diegeettisen – taustamusiikillisen – orkesterin. Tällaista diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin yhdistelmää kutsutaan supradiegeettiseksi musiikiksi (Kärjä 2005, 139).

3 Metodologia

3.1 Funktioteoria

Tutkimukseni teoreettinen tausta perustuu David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (2004) näkemukseen elokuvassa esiintyvistä funktioista. He esittävät elokuvan systeeminä, jonka jokaisella osalla on yksi tai useampi funktio (ibid., 60). Bordwell ja Thompson havainnollistavat elokuvalla *The Wizard of Oz*, kuinka elokuvassa voi olla tiettyjä, esimerkiksi kerronnallisia tai tyyllillisiä, funktioita vaikkapa roolihenkilöiden asusteilla tai koiran värillä. Bordwellin ja Thompsonin näkemys elokuvan funktioista keskittyy vain kerronnasta nouseviin funktioihin. Esimerkiksi tuotantohistoriaan kuuluvat seikat eivät vaikuta elokuvan funktioihin. Anu Juva (2008) on soveltanut Bordwellin ja Thompsonin funktioteoreettista näkemystä omaan musiikin funktionaalisuuden malliinsa. Juvan (2008, 10) mukaan musiikille on määriteltävissä erilaisia funktioita elokuvan kokonaisuudessa. Lisäksi hän esittää, että lähes kaikki hänen mainitsemaansa musiikin funktiot voidaan täyttää elokuvan muilla äänillä (ibid., 220). Lähden työssäni siitä oletuksesta, että äänelle on löydettävissä samankaltaisia funktioita kuin musiikille. Huomioitavaa on, että funktiot eivät ole pelkästään ohjaajasta riippuvaisia, vaan katsoja määrittää elokuvan eri elementeille omia funktioitaan, oman tietämyksensä varassa, vaikka voidaan olettaakin, että keskivertokatsoja löytää elokuvasta samoja funktioita (ibid., 11–12). Eri tulkintamahdollisuuksien esittäminen elokuvan yhteydessä ei pelkästään rajaudu funktioihin määrittämiseen, vaan esimerkiksi merkityksen muodostumiseen ylipäänsä (ks. esim. Välimäki 2008, 22, 22–25).

Äänen ja musiikin tehtävien määrittelyjen eroavaisuudet johtuvat subjektiivisen näkökulman lisäksi osittain myös siitä, että elokuvan äänellä ja musiikilla voi olla samanaikaisesti useita eri funktioita kohtauksesta riippuen, jolloin myös funktioiden laadulliset piirteet saavat erilaisia painotuksia. Tämä erilaisten tulkintamahdollisuuksien olemassaolo näkyy tutkijoiden kirjavissa elokuvamusiikin funktioiden jäsennyksessä ja eri osa-alueiden painotuksessa. Kattavan näkökulman muodostaminen vaatii useampia näkökulmia kuvan ja äänen suhteesta, mutta se vaatii myös muunkin äänen tutkimista kuin musiikin (ks. esim. Välimäki 2008). Käytän työssäni ääntä ja musiikkia erillisinä termeinä, vaikka musiikki yhtä lailla on ääntä, jäsentääkseni elokuvan äänimaailmaa. Tarkemmin olen eri-

tellyt elokuvan ääniraitaa tutkimusongelmani yhteydessä (ks. luku 3.5). Ennen kuin pyrin jäsentämään työni keskeistä analyttistä mallia, selvitän ensin tutkimukseni teoreettista taustaa, joka havainnollistaa työni käsitteistöä, analyysin lähtökohtia ja luo perustan käyttämälleni analyysimallille.

3.2 Audiovisio

Tutkimukseni taustoittava teoreettinen viitekehys perustuu Chionin näkemykseen äänen ja kuvan välisestä suhteesta. Hän lähtee siitä ajatuksesta, että elokuvan äänen ja kuvan välillä ei vallitse mitään luonnollista ja ennalta määrättyä harmoniaa, vaan kuvan ja äänen suhde muodostuu jokaisessa elokuvassa uudelleen (Chion 1994, xvii). Walter Murchin Audio-vision-kirjaan laatiman esipuheen sanoilla kyse on ”äänen vapaasti tanssivasta varjosta”: nauhoittaminen on vapauttanut äänen alkuperäisestä kausaalista yhteydestään mahdollistaen äänen yhdistämisen uusiin objekteihin (Chion 1994, xvi–xvii). Tätä äänen varjoa Chion pyrkii havainnollistamaan joukolla uusia käsitteitä, jotka osittain nimeävät uudelleen vanhoja elokuvamusiikin tutkimuksen käsitteitä, mutta ne myös samalla pyrkivät kielen ilmaisukyvyyn rajoilla kuvailemaan äänen ja kuvan liiton moniulotteisuutta.

Chion ravistelee kuvan ja äänen asetelmaa: Perinteisesti ääni nähdään kuvaa tukevana, kuvalle alisteisena, elementtinä. Chionin käyttämä käsite audiovisio (audio-vision) tarkoittaa tapaa ymmärtää elokuva ei pelkästään näkemisenä ja kuulemisena, vaan kuulemisena/näkemisenä (ibid., xxi). Kysymys on siitä, että ääni ja kuva muodostavat kokonaisuuden, jossa ääni määrittää sitä mitä näemme kuvassa, ja vastavuoroisesti kuva määrittää sitä mitä kuulemme. Äänellä on siten kyky rikastuttaa kuvan sisältöä, esimerkiksi kuvan tunnelmaa (ibid., 8). Kyse on äänen sisältämästä merkityksestä (added value) tai ulottuvuudesta, joka avaa tulkintakehyksen kuvalle (ibid., 5, 8–9). Siten äänenkäsitteilyllä voidaan vaikuttaa ratkaisevasti kohtauksen lukutapaan, musiikki ei pelkästään ohjaa näkemäämme tiettyyn suuntaan, vaan tehokkaimmillaan esittää kohtauksen täysin uudessa valossa.

Äänen osuuteen elokuvassa liittyy myös keskeisesti Chionin (1982, 18) esittelemä acousmètre-käsite, joka tarkoittaa äänen – mutta myös musiikin – tapaa olla elokuvassa. Acousmatic-ääni puolestaan on visualisoimatonta ääntä vastakohtana visualisoidulle äänelle, jonka lähde tai syy näkyy kuvassa (ibid. 1994, 71–73). Se on elokuvalle tyypillistä kuvan muodostaman rajauksen ulkopuolelle jäävää offscreen-ääntä, joka kuitenkin samanaikaisesti vaikuttaa kuvassa (ibid. 1982, 22–23). Mutta

acousmatic-äänessä on kyse muustakin. Slavoj Žižekin (2009, 13) sanoin ”kyse on kantajaa vailla olevasta äänestä, jota ei voida paikantaa mihinkään subjektiin ja joka häilyy jossain epämääräisessä välitilassa, koska sitä ei voi myöskään sijoittaa mihinkään paikkaan tarinan 'todellisuudessa' eikä sen äänimaailmassa”.

Chion (1994, passim 1–123, 215–216, 222) esittää, että elokuvan äänen ja kuvan suhde ei ole luonnollinen, vaan symbolinen, audiovisuaalinen sopimus (audiovisual contract), jonka katsoja hyväksyy mieltäessään äänen ja kuvan yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Äänen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että äänet, ja erityisesti tehosteäänet, ovat muokattuja tai useimmiten kokonaan rakennettuja. Chion (1994, 95–122, 109) kirjoittaa ”esittävästä” äänestä (rendered sound), joka ilmentää kohtauksesta jotakin mitä emme normaalisti kuulisi. Esimerkiksi lumessa kävelemisestä syntyviä ääniä rakennetaan kokonaan tai korvataan uudelleen nauhoitetuilla äänillä tai – mikä välttämätöntä – pään ruhjoutumisesta lähtevä ääni luodaan vesimelonin murskaamisella (Ibid., 19). Kyse on siis äänistä, joita olemme tottuneet kuulemaan elokuvan kontekstissa ja joiden ymmärrämme äänen ja kuvan esittämän maailman perusteella heijastavan todellisuutta. Toisin sanoen katsoja hyväksyy audiovisuaalisen sopimuksen puitteissa nämä äänet totena. Äänistä on tullut jopa ”aidompia”, ikään kuin todellisempia kuin mitä todellisuus on. Toiseksi nämä äänet eivät ole neutraaleja, vaan ne sisältävät kulttuurisia merkityksiä ja ovat siten ideologisesti värittyneitä (ks. esim. Välimäki 2008, 37). Toisin sanoen äänillä ei pelkästään rakenneta elokuvan ääniraitaa, vaan ne myös vaikuttavat tapaamme hahmottaa todellisuutta.

Entä miten ääni asemoituu nykyelokuvassa? Žižek (2009, 25) kirjoittaa, viitaten Chioniin, että ääniraita on muodostunut elokuvan tarinamaailmassa ensisijaiseksi suunnistamisen viitepisteeksi. Ääniraita on ottanut hoitaakseen aikaisemmin kuvalle kuuluneen tehtävän, eli se luo yleisen näkökulman elokuvaan, ikään kuin ”kartoittaen” tilanteen ja taatakseen sen jatkuvuuden kun kuva on typistynyt erillisiksi katkelmiksi – saarekkeiksi – äänimeressä. (Ibid.)

Chionin käsitteistö avaa näkökulmia kuvan ja äänen suhteelle. Käytän analyysissä muun muassa seuraavia hänen käsitteitään: äänen tilaa laajentavaa ominaisuutta (extension), kuvan ”rinnakkaista todellisuutta” muodostavaa phantom-ääntä ja edelliseen liittyvää ilmiötä äänen heikkenemistä ja korvautumista toisella äänellä (suspension). Selitän kyseiset käsitteet tapauskohtaisesti analyysissäni. Chionin keskeiset ajatukset siis liittyvät äänen ilmenemiseen elokuvassa ja siihen tapaan, miten

ääntä elokuvassa käsitellään. Audiovisuaalinen sopimus tarjoaa edellä mainittujen käsitteiden lisäksi useita muita tärkeitä havaintoja – joita esitän analyysissäni – äänen ja kuvan moniulotteisesta suhteesta. Lopuksi on huomattava, että tarkoitan työssä käyttämälläni katsoja-termillä ensisijaisesti kuulija-katsojaa, joka painottaa auditiivisen ulottuvuuden huomioimista siinä missä visuaalisenkin. Vaihtoehtoisia termejä on havaittavissa tutkijasta riippuen. Pysin käyttämään kulloisenkin kirjoittajan yhteydessä hänen käyttämänsä termiä, vaikka se ei kuvaisikaan ilmiön moniulotteisuutta. Useimmat nykyelokuvan äänen- ja musiikintutkijat kuitenkin tarkoittavat katsoja-termillä auditiivisen ulottuvuuden huomioivaa kuulija-katsojaa.

3.3 Klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventiot

Claudia Gorbman tarkastelee elokuvamusiikin tutkimuksen klassikoksi muodostuneessa kirjassaan *Unheard Melodies* ennen kaikkea ei-diegeettistä elokuvamusiikkia elokuvan narratiivissa. Hän esittää, että tämä ”klassinen elokuvamusiikki” on alisteista elokuvan kerronnalle (Gorbman 1987, 2, 14), mutta samalla korostaa musiikin ja kuvan tasavertaisuutta – erityisesti suhteessa merkityksen muodostamiseen (ibid., 15). Gorbman esittää kirjassaan kertovan ei-diegeettisen elokuvamusiikin periaatteet, joita käytän tutkimuksessani havainnollistaakseni elokuvamusiikin funktioiden määrittämisen lähtökohtia. Gorbmanin tarkastelemat elokuvamusiikin konventiot perustuvat 1930- ja 1940-luvun Hollywood-elokuviin. Klassinen Hollywood-elokuva viittaa studiojärjestelmään, jonka kautta tuotettiin kyseisenä aikana tietyt tunnusmerkit täyttäviä elokuvia. Vaikka mitään yhtä ja oikeaa mallia tällaiselle elokuvalla ei olekaan, klassinen elokuva voidaan määritellä sen tiettyjen ominaispiirteiden mukaan: keston, editoinnin eli jatkuvuuden ja äänenkäytön mukaan. (Gorbman 1987, 70–71.) Tiivistäen kyse on siis elokuvasta, joka on kaikin puolin mahdollisimman sujuvaa ja siten helposti seurattavaa. Gorbmanin (1987) klassisen elokuvan musiikkikonventiot:

- 1) Gorbmanin mukaan klassinen elokuvamusiikki on ensinnäkin näkymätöntä, koska ei-diegeettisen musiikin lähde ei näy kuvassa. Sen sijaan tarinatilasta lähtevän diegeettisen musiikin lähde on näkyvässä. (Ibid., 73–76.)
- 2) Musiikki on kuulumatonta, sitä ei ole tarkoitus kuunnella tietoisesti. Musiikki väistyy dialogin ja kerronnan kannalta merkittävien äänien tieltä, ja se on riippuvaista kerronnan muodosta. Musiikki alkaa ja loppuu huomaamattomasti ja tukee kuvan tunnelmaa. Musiikin kielen pitää olla katsojalle tuttua, jotta se toimii klassisen elokuvan vaatimalla huomaamattomalla tavalla. (Ibid., 76–79.)

- 3) Musiikki on yleisen emotionaalisuuden merkitsijä. Se antaa tapahtumille tunnetta ja syvyyttä, mutta se myös korostaa ja tuottaa tunnelmia. (Ibid., 79.)
- 4) Musiikki merkitsee elokuvan alun ja lopun, luo yleistunnelmaa ja määrittää elokuvan laji-tyyppejä. Alku- ja loppumusiikilla esitellään ja kerrataan usein elokuvissa käytettyjä teemoja ja näin vahvistetaan elokuvan muotoa. (Ibid., 82.) Musiikki toimii myös kerronnallisena vihjeenä: Musiikilla voidaan luonnehtia aikaa, paikkaa ja henkilöitä. Klassinen elokuvamusiikki voi ilmaista kerronnan näkökulman eli sen kenen kannalta tapahtumat koetaan. (Ibid., 83.) Toiseksi musiikki toimii konnotatiivisena vihjeenä silloin, kun sillä tulkitaan tai luonnehditaan kerronnan tapahtumia, toisin sanoen ”ankkuroidaan” kuvan merkitys, esimerkiksi musiikki voi osoittaa roolihenkilön moraalialueita, luokkaa tai etnistä alkuperää. (Ibid., 84.)
- 5) Musiikki luo jatkuvuutta otoksien ja kohtauksien välille ja täyttää kerronnan tyhjiä hetkiä. Lisäksi musiikilla kompensoidaan leikkauskohtien ja siirtymien synnyttämää epäyhtenäisyyttä. Tyypillisesti musiikki alkaa hieman ennen seuraavaa kohtausta sulauttaen kohtauksia yhtenäiseksi ”virraksi”. Montaasijaksot myös useimmiten sidotaan yhtenäiseksi kokonaisuudeksi musiikin avulla. (Ibid., 89–90.)
- 6) Musiikki luo teemojen toiston ja varioinnin avulla elokuvan sisäisen yhtenäisyyden, kuten myös semioottisen alasysteemin, jossa tutuksi tulleella sävelaiheella viitataan tiettyyn asiaan. Teemojen toisto, vuorovaikutus ja variointi vaikuttavat oleellisesti elokuvan dramaturgian selkeyteen ja rakenteeseen. (Ibid., 90–91.)
- 7) Lopuksi Gorbman huomauttaa, että edellä mainittuja periaatteita voidaan rikkoa, jos se tapahtuu muiden periaatteiden ehdoilla (ibid., 91).

3.4 Elokuvan äänen ja musiikin funktioanalyttinen malli

Juvan (2008, 41) elokuvamusiikin tehtäviä havainnollistavan mallin mukaan elokuvamusiikille on löydettävissä useita eri funktioita. Hän on tutkinut suomalaisen 1950- ja 60-luvun vaihteen elokuvamusiikkia kokemuksellisten, sisällöllisten, rakenteellisten ja ulkoisten funktioiden avulla. Lähes kaikkia elokuvamusiikin funktioita on löydettävissä myös elokuvan äänille (ibid., 220). Juvan funktioanalyttinen malli perustuu osittain edellä esitettyyn Gorbmanin seitsenosaiseen klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventioiden jäsenyyteen.

Työssä käyttämäni funktioanalyttinen malli nojaa Juvan elokuvamusiikin funktioiden jäsenyyden

kolmeen ensimmäiseen kohtaan sisältäen niiden sisällön pääpiirteissään, koska siten on mahdollista havainnollistaa äänen ja musiikin tehtävien moniulotteisuutta. Olen jättänyt Juvan funktioanalyytisestä mallista pois elokuvamusiikin ulkoiset funktiot, koska ne liittyvät elokuvahistoriallisiin olosuhteisiin, joita en työssäni käsittele. Täydennän Juvan mallia sekä seuraavassa esityksessä että vielä analyysini ohessa muiden elokuvan äänen- ja musiikintutkijoiden näkemyksillä painottaen samalla tarpeelliseksi katsomiani seikkoja. Lopuksi on huomattava, että Gorbmanin musiikkikonventioiden jäsenitys ja Juvan funktioanalyytinen malli määrittävät ensisijaisesti elokuvamusiikkia. Tämän vuoksi he kirjoittavat pääasiassa elokuvamusiikista, mutta sovellan heidän keskeisiä huomioitaan yhtä lailla elokuvan äänen tutkimiseen. Seuraavassa luvuissa (3.4.1, 3.4.2 ja 3.4.3) esitettävään jäsenitykseen olen valinnut äänen ja musiikin kokemukselliset, kerronnalliset eli narratiiviset ja rakenteelliset funktiot.

3.4.1 Elokuvan äänen ja musiikin kokemukselliset funktiot

Kokemukselliset funktiot liittyvät katsomiskokemukseen yleisesti, eivätkä esimerkiksi kerrontaan tai tunnelman luomiseen (Juva 2008, 42). Juvan katsomiskokemukseen liittyvät musiikin funktiot pohjaavat Gorbmanin klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonvention kohtaan II (ks. luku 3.3), jossa kyse on musiikin tarinaa myötäilevästä luonteesta. Kokemuksellisissa funktioissa on kyse musiikin kyvystä sulauttaa katsoja elokuvan maailmaan ja synnyttää hänessä mielihyvän tunnetta. (ibid.) Musiikin mielihyvään perustuva funktio liittyy Anahid Kassabianin (2001, 87–88; ks. myös esim. Gorbman 1987, 60–63) havaintoon, että havainnoija tunnistaa aikaisempien elokuvien musiikin perusteella yhteyksiä ja merkityksiä elokuvien välillä. Elokuvamusiikin genre tuottaa tietynlaisia merkityksiä, joiden tunnistamien tuottaa katsojalle mielihyvää (ibid.). Bacon (2005, 256) esittää, kuinka usein jo alkutekstien aikana soitettu musiikki kertoo, millainen elokuva on luvassa: kauhue-lokuva, melodraama tai vaikkapa lännenelokuva.

Elokuvamusiikin kokemuksellinen funktio osoittaa musiikin perustehtävän elokuvassa: musiikki saattaa katsojan osaksi elokuvan maailmaa. Musiikki laajentaa valkokankaalla liikkuvien kaksiulotteisten kuvien maailmaa levittäytyessään katsomotilaan, kuten jo tapahtui kun musiikki yhdistettiin mykkäelokuvaan. (Juva 2001, 43.) Yhdistettäessä musiikki kuvaan elokuvakokemuksesta tulee ikään kuin täydempi, eli audiovisuaalinen kokemus.

Kassabian (2001, 2–3) kirjoittaa elokuvamusiikin identifikaatioprosessista eli elokuvamusiikin assimiloivasta ja affilioivasta vaikutuksesta. Tämän jaon perusteella elokuvaa varten sävelletty musiikki tuottaa assimiloivia eli sulauttavia identifikaatioita (samastumisia). Musiikki upottaa havaitsijan osaksi sosiaalisesti ja historiallisesti vieraita tapahtumia tai roolihenkilöitä (identity position). Sen sijaan elokuvaa varten koottu – valmis – musiikki tuottaa affilioivia eli yhdistäviä identifikaatioita – havaitsija voi liittää elokuvakokemukseen elokuvan ulkopuolisia, yksilöllisiä kokemuksiaan. (Ibid.) Kassabian kuitenkin päätyy esittämään, että jakoa ei pidä ymmärtää liian jyrkäksi, vaikka hän painottaakin sen tärkeyttä. Kassabian ehdottaa musiikin identifioivien vaikutusten tarkasteluun kolmea periaatetta: Ensimmäiseksi musiikki saa havaitsijan psyykkisesti sitoutumaan elokuvaan. Toiseksi identifikaatioprosessi perustuu keskeisesti elokuvan ääni- ja musiikkimaailmaan. Kolmanneksi erilaiset musiikkiraidat tuottavat erilaisia identifikaatioita. (Ibid., 13.) Välimäki (2008, 47–50; myös 36–37) selventää Kassabianin pääasiassa musiikkiin kohdistuvaa identifikaatioprosessin ajatusta esittämällä, että Kassabianin tarkoittamia identifikaatioita voidaan luoda myös elokuvan äänisuunnittelulla.

Kärjä (2005, 343–345) on kritisoinut Kassabianin identifikaatioprosessia turhankin yleistäväksi. Kassabian tarkoittaa ensisijaisesti assimiloivalla musiikilla Hollywood-elokuvaa varten sävellettyä sinfonista musiikkia ja affilioivalla valmista populaarimusiikkia. Kärjän mukaan identifikaatioprosessia tarkasteltaessa pitäisi ensisijaisesti huomioida havaitsijan kompetenssi ja tämän kulloisetkin fyysiset ja psyykkiset olosuhteet, koska elokuvamusiikki voi kulloisistakin olosuhteista riippuen tuottaa samanaikaisesti sekä sulauttavia että yhteen liittäviä identifikaatioita, jolloin elokuvamusiikin toteutuksella ja tekstuaalisilla piirteillä ei ole vaikutusta (ibid). Kärjä mainitsee esimerkkinä populaarimusiikin affilioivasta identifikaatiosta elokuvaa *Vaarallista vapautta* varten sävelletyn kappaleen *Vaara*. Kappale ”selvästi” sijoittuu suomalaisen populaarimusiikin rautalankagenreen, jolloin sen lajityypillisten implikaatioiden voidaan katsoa tuottavan affilioivia identifikaatioita. Kärjä kuitenkin muistuttaa, että kyse on myös havaitsijan historiallisesta sijoittumisesta, sillä elokuvan ilmes-tyamisen aikaan lajityypilliset konventiot olivat huomattavasti jäsentymättömämmät kuin 40 vuotta myöhemmin. (Ibid., 343–344.)

Aineistoni kannalta kysymys on siinä mielessä mielenkiintoinen, että kummankin elokuvan musiikin tekstuaaliset ja soinnilliset piirteet poikkeavat suuresti tavanomaisesta elokuvamusiikista – jo yksistään sen vuoksi, että äänen ja musiikin välinen raja on häilyvä. Siten myös musiikin lajityypilliset piirteet ovat hyvin tulkinnanvaraisia, vaikka elokuvissa kuullaan myös selkeämmin tiettyyn la-

jityyppiin kuuluvaa musiikkia. Toiseksi kummankin elokuvan musiikki ja ääni toimivat niin sanotusti yhteiskuntakriittisessä elokuvassa, joka suoranaisesti vaikuttaa musiikin ja äänen tulkintaan ja sitä kautta muodostuviin merkityksiin, mutta musiikin kantamat merkitykset vaikuttavat vastavuoroisesti myös kuvan ja tarinan tulkintaan. Musiikin identifikaatioprosessin kannalta kummankin elokuvan kohdalla keskiöön nousevat kysymykset siitä, missä määrin ääntä ja musiikkia tulkitaan suhteessa elokuvan temaattisen ympäristöön.

Juvan (2008, 42) mukaan musiikilla on elokuvassa myös viihdyttävyyteen ja esteettiseen nautintoon perustuva funktio. Hän esimerkiksi esittää, kuinka 1930- ja 1940-lukujen vakavissakin kotimaisissa elokuvissa esitettiin viihdyttäviä laulunumeroita. Edelleen Juvan mukaan taide-elokuvissa ”esteettistä nautittavuutta” on haettu palkkaamalla elokuvasäveltäjiksi ansioituneita klassisen musiikin säveltäjiä. Musiikin viihdyttävyys ja esteettisyys riippuvat kuitenkin hyvin paljon siitä, tarkastellaanko musiikkia sen oman vai elokuvan estetiikan kannalta. (Ibid.) Toiseksi musiikin arvottaminen sinänsä ei liene kovinkaan havainnollistavaa. Kuten ei myöskään esteettisyyden varaaminen ainoastaan taidemusiikin ominaisuudeksi. Sen sijaan kyseinen elokuvamusiikin funktio havainnollistaa sitä keskeistä seikkaa, että elokuvamusiikkia pitäisi tarkastella – tapahtuipa se mistä syystä tahansa – kulloisenkin elokuvan kontekstissa eikä itsenäisenä musiikkina huomioimatta muuta elokuvaa. Tähän liittyy myös keskeisesti Chionin (1994, 40) esittämä havainto, että ei ole olemassa mitään elokuvasta erillistä soundtrackia kuin pelkästään teknisessä mielessä. Elokuvan ääni ei yksistään muodosta sisäisesti koherenttia kokonaisuutta, vaan ääni määritellään aina ensisijaisesti suhteessa kuvaan. (ibid.)

Musiikin avulla elokuvan tapahtumat voidaan myös liittää laajempiin asiayhteyksiin, kuten yleisihmillisiä piirteitä sisältäviin tapahtumiin (Juva 2008, 44). Gorbman (1987, 64–68) esittääkin, että laajamuotoisempi speaktaakkelimusiikki nostaa kohtaukset yksittäisen elokuvan tason yläpuolelle ja kommentoi niitä. Elokuvan hahmoista tulee näin elämää suurempia. Katsojat samastuvat pikemminkin muihin ihmisiin kuin roolihenkilön tunteisiin. (Juva, 2008, 44–45).

Tekijä voi musiikkivalinnallaan myös kommentoida tapahtumia ja avata haluamansa näkökulman aiheeseen. Kyse on siis siitä, miten tekijä haluaa katsojan ymmärtävän kohtauksen, jotta tarina olisi ymmärrettävä ja looginen. Musiikki ei tässä tapauksessa sisällä tietoa itse tarinasta. (Juva 2008, 45.) Tällöin polarisointi tai kontrastointi eivät näy näyttäyty kertovana, vaan kommentaarina tai muotoa luo-

vana (Bacon 200, 241). Esimerkiksi kommentoivaa, mutta kontrapunktista musiikkia voi edustaa Mikki Hiiri -tyyli, joka kommentoi tai matkii tapahtumia vailla kerronnallista tehtävää.

Lopuksi voidaan tiivistäen esittää, että musiikin määrällä sinänsä voidaan ratkaisevasti vaikuttaa siihen, miten katsoja uppoutuu elokuvan maailmaan. Esimerkiksi juuri vähän ja sopivissa paikoissa käytettynä musiikki ikään kuin kannattelee elokuvaa, kuten ohjaaja Maunu Kurkvaara toteaa (Juva 2008, 44). Kurkvaaran huomio lähestyy Lehmuskallion tapaa käyttää musiikkia ja ääntä vähäeleisesti, mutta merkityksellisesti – kuten *Korpinpolskasta* erityisen hyvin huomataan (ks. luku 4).

3.4.2 Elokuvan äänen ja musiikin narratiiviset funktiot

Narratiivisissa funktioissa eli tarinan sisällöstä kertovissa funktioissa kyse on ensinnäkin musiikin kyvystä syventää tai selventää roolihenkilön tunnemaailmaa ja ilmaista roolihenkilön ominaisuuksia, kuten luonnetta, moraalialia, yhteiskuntaluokkaa tai etnistä alkuperää (ks. Juva 2008, 45–47). Kyse on Gorbmanin esittämästä konnotatiivisesta kerronnallisesta vihjeestä (ks. luku 3.3). Toiseksi musiikki toimii referentiaalis-narratiivisena vihjeenä silloin, kun sillä osoitetaan esimerkiksi näkökulmia, muodollisia rajoja, toimintaympäristöjä tai henkilöitä (Kärjä 2006). Kyse on Gorbmanin neljännessä musiikkikonventioiden kohdasta (ks. luku 3.3).

Bacon (2000, 239–240) luonnehtii narratiivisen ja ei-narratiivisen musiikin eroja seuraavasti: Narratiivinen musiikki voi liittyä roolihenkilöiden luonteeseen tai tunnetiloihin tai toiseksi asian tiloihin tai niihin liittyviin seikkoihin, jotka ilman musiikkia jäisivät kokonaan ilmaisematta tai vähintäänkin epäselviksi. Ei-narratiivinen musiikki voi esittää elokuvan tapahtumat elämää suurempina – suuria yleismaailmallisia tunteita joita roolihenkilöt ilmentävät. Toiseksi katsojaa ohjataan suhtautumaan tietyllä tavalla tapahtumiin, esimerkiksi musiikin tyyliä valinnalla. Ei-narratiivinen musiikki voi myös luoda elokuvalla koherenssia, jatkuvuutta tai luoda tuntua sulkeumasta. Lisäksi se voi saada katsojan tuntemaan jännitystä, pelkoa, rentoutumista ja iloa. Lopuksi ei-narratiivinen musiikki voi ehdollistaa katsojaa samastumaan helpommin tunnetasolla, rikastuttaa tai elävöittää elokuvaa taide- luomuksena ja viedä katsojan huomion pois kerronnallisista epäjohtonmukaisuuksista. (Ibid.)

Kuten edellisestä huomataan, kertovan ja ei-kertovan musiikin rajat saattavat jäädä hyvin tulkinnan-

varaisiksi. Voidaan kuitenkin esittää, että paralleelisella eli parafraasiin perustuvalla musiikilla ei voi olla kerronnallisia funktioita (Bacon 2000, 240). Tämä johtuu siitä ajatuksesta, että musiikin tulkitaan vain myötäilevän tarinan kulkua, jolloin se ei kerro mitään oleellisesti uutta tarinan sisällöstä. Sen sijaan kontrapunktinen ja polaroiva musiikki on useimmiten kertovaa. Tosin tällainen musiikki voi toimia myös kommentaarina tai muotoa luovana olematta kuitenkaan kertovaa (ibid.).

Ei-diegeettisen elokuvamusiikin yhteydessä käytetään yleisesti käsitettä johtoaihetekniikka. Johtoaiheen yhteydessä viitataan usein Richard Wagnerin oopperoihin, vaikka hän itse ei termiä käyttänytkään (Kärjä 2005, 150). Wagnerille johtoaiheet olivat ”ennakoinnin” ja ”muistelon” teemoja, jotka viittasivat menneeseen ja tulevaan. Ne olivat ensisijaisesti kertovia ja tematiikkaa kehittäviä monisyisiä elementtejä. Hänen teoksissaan teemojen väliset yhteydet syntyvät rytmiikan, tonaliteetin ja motiivien avulla. (Bacon, 2005, 257.) Sittenmin elokuväsäveltäjät ottivat johtoaihetekniikan käyttöönsä, mikä mahdollisti musiikillisten viittauksien tekemisen elokuvan keskeisiin henkilöihin, tilanteisiin ja tunnelmiin. Johtoaiheelle on ominaista, että se on suhteellisen lyhyt, varioitavissa, toistuva ja helposti tunnistettavissa (Kärjä 2006).

Vaikka musiikilla useimmiten ilmaistaan roolihenkilöiden mielialaa yleisemmällä tasolla, voidaan roolihenkilöiden ajatusten kohde tuoda esiin johtoaihetekniikalla nimenomaan silloinkin kun se tai hän ei ole kuvallisesti läsnä (Juva, 2008, 45–48). Tosin Kärjä (2006) huomauttaa, että ei ole mitään syytä miksi diegeettinen musiikki ei voisi myös toimia teemana tai johtoaiheena. Syyt sen käyttämättä jättämiseen ovat olleet pikemminkin historiallisia ja konventiosidonnaisia kuin käytännöllisiä tai periaatteellisia (ibid.).

Teeman ja johtoaiheen välistä jäsenystä voidaan täsmentää Gorbmanin esittämän jaon perusteella, vaikka teemalla ja johtoaiheella usein tarkoitetaankin samaa asiaa. Gorbman (1987, 26–27) määrittelee teemaksi minkä tahansa musiikin – melodian tai sen osan tai harmonisen kokonaisuuden –, joka esiintyy enemmän kuin kerran elokuvassa. Aihe (tai motiivi) viittaa selkeämmin tiettyyn tarinamaailman tapahtumaan tai ilmiöön ja se pysyy toistumisestaan huolimatta muuttumattomana (ibid.). Oopperasta periytynyt johtoaiheen käyttö ei ole elokuvan yhteydessä ollut kuitenkaan ongelmallista. Baconin (2005, 257) mukaan valtavielokuvassa tietty teema on useimmiten ”vain” liitetty esimerkiksi tiettyyn roolihenkilöön liiemmin välittämättä temaattisista kehittelyistä tai teemojen keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Jalkasen (1990/2, 185–186) mukaan elokuvamusiikkiin

omaksutun johtoaihetekniikan käyttö pian sortui kuvan kaksintamisvaikutelmaan eli latteaan underscoringiin (ks. luku 2.1). Kärjä (2005, 150) avartaa johtoaiheesta käytävää keskustelua viitatesaan Scott D. Paulin arvioon, kuinka osa elokuvamusiikin tutkijoista on liiaksikin korostanut eri motiivien denotatiivisuutta, samalla kun vähemmälle huomiolle ovat jääneet elokuvamusiikin oopperaa suurempi fragmentaarisuus ja vähäisempi sisäinen jatkuvuus.

Musiikki siis myös luonnehtii kohtauksen tunnelmaa. Kassabian (2001, 56) kirjoittaa, kuinka musiikin tehtävä on lähes kaikissa kertovissa elokuvissa rakentaa tunnelmaa. Mutta jotta tämä tunnelman luominen liittyisi kerronnalliseen funktioon, täytyy sen tapahtua ei-myötäilevällä musiikilla (Bacon 2000, 240). On siis huomattava, että ei-kerronnallinen musiikki voi yhtä lailla luoda elokuvan tunnelmaa. Larsen (2005, 212) kirjoittaa, kuinka näiden tunnetta ilmaisevien funktioiden (emotional functions) perusta juontaa juurensa barokkikauden synnyttämästä tarpeesta ilmaista emotioita ja mielialoja musiikillisin keinoin ja miten nämä kyseiset musiikin tehtävät sittemmin nousivat keskeiseksi 1800-luvun näyttämömusiikissa, josta ne varietee- ja vaudeville-muusikoiden välityksellä siirtyivät mykkäelokuviin. Larsen kategorisoikin narratiiviset ja tunnefunktiot eri ryhmiinsä (ks. Larsen 2005, 212). Juvalla tunnetta ilmaisevat funktiot kuuluvat sisältöfunktioihin eli pääasiassa narratiivisiin funktioihin. Jäsennyserot johtuvat paljolti siitä seikasta, että musiikki voi saada kertovia ja ei-kertovia funktioita samanaikaisesti tulkinnasta riippuen (ks. Bacon 2000, 241).

Musiikki myös usein vaikuttaa siihen, miten yleisö kohtauksen ymmärtää (Juva 2008, 46) – musiikki voi siten vahvistaa elokuvan sanomaa. Musiikki voi myös viitata tulevaan eroamalla kuvan esittäjästä tunnelmasta (ibid., 46). Musiikki siis samanaikaisesti rakentaa tunnelmaa ja ennakoii tulevia tapahtumia. Kyseessä on kuvan ja äänen kontrapunktilla rakennettu narratiivisuus. On kuitenkin huomattava, että tuleviin tapahtumiin voidaan katsojaa johdatella myös liian ilmeisen underscoringin avulla. Kertovan ja ei-kertovan musiikin eroa voidaan vielä havainnollistaa Jalkasen (1990/2, 185–186) toteamuksella, kuinka mykkäfilmiin ja oopperaan liittyi kuvitteellinen – etäännyttävä – elementti, koska niissä musiikki täydensi draamaa, mutta ei synnyttänyt kaksintamisvaikutelmaa (ks. myös luku 2.1).

Musiikilla voi olla elokuvassa myös symbolisen representaation funktio: Johtoaiheella voidaan viitata tiettyyn henkilöön tai tapahtumaan – teema symboloi esimerkiksi vaaraa. Tietynlainen musiikki viittaa tiettyyn tapahtumaan, esimerkiksi häihin, tai musiikki kiteyttää koko elokuvan teeman (Juva

2008, 45–48). Kassabian (2001, 56–57) kutsuu tällaista musiikkia identifioivaksi. Esimerkkinä hän mainitsee muun muassa elokuvan *Tappajahai* (*Jaws*, Steven Spielberg), jossa kahden sävelen teema ensimmäisellä kerralla viestii vaarasta. Toisen kerran esiintyessään vaara konkretisoituu haihin. (ibid.)

Musiikki voi viitata myös aikakausiin, paikkoihin ja eri ajankohtiin (Juva 2008, 48). Tällaista elokuvamusiikin funktiota voidaan käyttää esimerkiksi historiallisissa elokuvissa, joissa musiikin halutaan vastaavan aikaa ja paikkaa. Suomalaisen elokuvan puitteissa esimerkiksi rillumarei -elokuvat, joiden nimitys sai alkunsa *Rovaniemen markkinoilla* -kappaleen kertosaiteesta, kuvaavat sodan jälkeistä 40- ja 50-lukua. Rillumarei-elokuvat juontavat juurensa Reino Helismaan ja Toivo Kärjen yhteistyöstä radio-ohjelmien ja laulunäytelmien – erityisesti revyiden – parissa (Kurkela 2003, 387–389, 433).

Musiikin sisällöllinen funktio voi vielä liittyä myös elokuvan tilan ilmaisemiseen. Juvan (2008, 49) mukaan tilaa voidaan ilmaista niin diegeettisellä kuin ei-diegeettiselläkin musiikilla. Esimerkiksi maiseman avaruutta voidaan ilmaista sopivasti kaiutetulla musiikilla. Risto Jarvan elokuvassa *Jäniksen vuosi* rauhallinen ja sopivasti kaiutettu saksofoni-musiikki ilmaisee tunturimaiseman spatiaalista ulottuvuutta (ibid.).

3.4.3 Elokuvan äänen ja musiikin rakenteelliset funktiot

Musiikki vaikuttaa elokuvan rakenteeseen ja muotoon (Juva 2008, 49). Myös elokuvamusiikin rakenteellisia funktioita voidaan johtaa Gorbmanin musiikkikonventioista. Gorbman määrittelee musiikin vaikutusta elokuvan jatkuvuuteen: musiikki täyttää aukkoja ja luo elokuvalle yhtenäisyyttä (ks. luku 3.3). Tässä kohdissa voidaan mainita, miten eri tavoilla elokuvaa varten sävelletty ja niin sanottu valmis musiikki saattavat käyttäytyä elokuvassa: usein elokuvaa varten sävelletty musiikki saattaa liiaksi myötäillä elokuvan tapahtumia, jolloin syystä tai toisesta musiikkia itsessään ei pidetä kovinkaan merkittävänä, kun taas valmis musiikki voi rakenteensa perusteella ohjata selvemmin myös elokuvan rakennetta, riippumatta tällaisen musiikin arvosta sinänsä. On kuitenkin muistettava, että musiikin vaikutusta elokuvan rakenteen kannalta on tarkasteltava tapauskohtaisesti. Minkälainen musiikki tahansa voi sitoa elokuvan rakennetta – musiikin sisällöllä ei ole tällöin merkitystä,

vaan musiikin olemassaololla sinänsä elokuvassa (Juva 2008, 49).

Musiikin keskeinen rakenteellinen tehtävä on rytmittää elokuvaa ja vaikuttaa sen lopulliseen muotoon. Musiikki esimerkiksi liittää kohtauksia toisiinsa. Tällä tavoin vähennetään kuvallisen kerronnan epäyhtenäisyyttä, musiikki jatkuu siinä missä kuvan mukaan kohtaukset vaihtuvat, jolloin musiikki myös samanaikaisesti valmistele seuraavaan kohtaukseen, ennakoii tulevia tapahtumia ja ylläpitää tunnelmaa (Juva 2008, 38, 49).

Musiikilla voidaan kontrolloida ajan kulumisen kokemista. Hitaassa tempossa etenevä musiikki luo viipyilevää tunnelmaa, kun taas nopeiden kohtauksien vauhdin tuntua voidaan lisätä nopeatempoisella musiikilla (Juva 2008, 50). Esimerkiksi Godfrey Freggion *Koyaanisqatsissa* (1982) Philip Glassin välillä yksittäisiin hitaasti eteneviin säveliin, nopeatempoiseen ja minimalistiseen murto-soinnutukseen tai tehokkaiisiin tauotuksiin perustuva musiikki toimii tehokkaassa yhteistyössä viipyilevien maisemapanorointien, shokeeraavien leikkausten ja paikoin käytetyn kuvaan esittämiskohtauksen muuttavan time-lapse-tekniikan kanssa. Jälkimmäinen tosin liittyy kuvaamiseen esimerkiksi hitaammalla nopeudella kuin mitä kuvaa tosiasiallisesti näytetään. Siten lyhyessä ajassa voidaan tiivistää reaali maailman pitkäaikaista jaksoa (ks. esim. Kinsman¹ 2006). Toisin sanoen *Koyaanisqatsissa* muokataan vaikutelmaa ajan kulumisesta myös kuvan nopeutta muuttamalla. *Koyaanisqatsissa* time-lapse-tekniikka on kuitenkin vain yksi tehokeino muiden, muun muassa edellä mainittujen, tehokeinojen joukossa. Kauttaaltaan tässä elokuvassa kyse on musiikin ja kuvan saumattomasta yhteistyöstä, joka vaikuttaa myös ajan kulumisen kokemiseen. Kysymys ajan kontrolloinnissa on pitkälti eräänlaisesta kertovasta rakenteellisesta funktiosta (Juva 2008, 50): musiikilla vaikutetaan tunnelmaan, jonka mukaan elokuvan rakennetta määritetään, esimerkiksi jaksotetaan. Musiikin elokuvaa rytmittävissä tehtävissä kyse on lähes samasta asiasta, kuten Juva (ibid.) toteaa. Mutta tällöin kyse on enemmänkin musiikin laadullisista piirteistä sinänsä kuin suoranaisestä kuvan ja äänen muodostamasta ”hitauden” tai ”nopeuden” vaikutelmasta. Siten musiikin rytmittävää tehtävää voidaan tarkastella pelkästään rakenteen ja muodon tasolla.

Musiikin elokuvan yhtenäisyyttä luova rakenteellinen funktio perustuu suhteellisen samanlaisen musiikin käyttöön läpi elokuvan. Esimerkkinä voidaan mainita Hollywood-elokuvaa varten sävelletty musiikki, joka säilyttää johdonmukaisuutensa koko elokuvan ajan soitinnuksen, soinnutuksen

¹ Johdatuksen time-lapse-tekniikkaan tarjoaa Ted Kinsmanin artikkeli osoitteessa <http://www.sciencephotography.com/how2do2.shtml>

rytmityksen ja tyylin suhteen. (Juva 2008, 50.) Musiikin elokuvan rakennetta yhtenäistävään tehtävään voidaan lukea myös erilaisten johtoaihetekniikoiden avulla tehdyt elokuvan sisäiset viittaukset, esimerkiksi ajan ja paikan suhteen. (Juva 2008, 49–51.)

Musiikki voi myös merkitä kerronnan keskeisiä hetkiä, esimerkiksi ”stringer” eli musiikillinen korostus painottaa kohokohtaa tai äkillistä käännettä tarinassa (2008, 49–52). Huomionarvoista on, että stringerinä voi toimia myös hiljaisuuskin (ibid.). Hyvän esimerkin musiikillisesta ja hiljaisuuteen perustuvasta stringeristä tarjoaa kohtaus Aki Kaurismäen elokuvasta *Hamlet liike-elämässä*, jossa Hamlet tappaa Laurin lyömällä radion tämän päähän. Taustalla alkaa soida *Ytyeri twist*, mikä tekee kohtauksesta huvittavan. Mutta kun musiikki yhtäkkiä katkaistaan, muuttuu kohtaus tunnelmaltaan päinvastaiseksi. Tai niin kuin ohjaaja itse asian ilmaisee Peter von Baghin haastattelussa (Bagh 1991, 10): ”Katsojalle ei jää mitään naurettavaa.”

3.5 Tutkimusongelma

Tutkimukseni pyrkii selvittämään äänen ja musiikin funktioita kahdessa 1980-luvun alkupuolen suomalaisessa fiktiivisessä, mutta hyvin realistisen tuntuudessa elokuvassa. Tarkemmin ottaen tarkastelen elokuvan äänen ja musiikin 1) katsomiskokemukseen vaikuttavia funktioita, 2) narratiivisia funktioita ja 3) rakenteellisia funktioita. Toiseksi pyrin selvittämään minkälaisiksi jäsentyvät äänen ja musiikin tehtävät näissä moderneissa, klassisen elokuvan ideaalista poikkeavissa, elokuvissa, toisin sanoen mitkä funktiot nousevat näissä elokuvissa keskeisiksi ja minkälaisten temaattisten piirteiden vuoksi näin tapahtuu. Tarkasteluni lähtökohta muodostuu sen olettamuksen varaan, että äänellä ja musiikilla on keskeinen tehtävä esimerkkielokuvissani, jotka poikkeavat suuresti perinteistä klassista elokuvamusiikkia sisältävistä elokuvista. Ääni ja musiikki muodostavat jopa aikaisempaa klassisen Hollywood-elokuvan musiikkia hienosyisemmin kuvan kanssa yhtenäisen ja merkityksellisen audiovisuaalisen kokonaisuuden, jossa elokuvan sisältö on keskeisessä osassa.

Perinteisesti elokuvan ääniraita on jaettu puheeseen, musiikkiin ja äänitehosteisiin. Tämä malli on osoittautunut liian epämääräiseksi nykyelokuvissa, joissa äänitehosteet ja musiikki ovat useimmiten toisiinsa erottamattomasti sulautuneita. Lisäksi jäsenitys painottaa ääniraidan teknistä erottelua äänilähteen ja tuotantotekniikan perusteella, eikä ota huomioon elokuvan kokemuksellista vastaanottoa,

johon merkitysten tulkinta perustuu. (Välimäki 2008, 30.) Välimäki onkin soveltanut Sonnenscheinin ääniraidan jäsenystä päästäkseen käsiksi äänen vastaanottoprosessiin, jossa äänen merkitykset muodostuvat (ibid.). Sonnenscheinin (2001, 19) jakaa ääniraidan konkreettisiin ääniin, musiikillisiin ääniin, musiikkiin ja ihmisääneen. Välimäki (2008, 31) kirjoittaa, kuinka ääni voi samanaikaisesti toimia sekä konkreettisenä (realistisena) ympäristön äänenä että vertauskuvallisena (musiikillisenä) äänenä. Toisin sanoen äänellä voi olla erilaisia merkitystehtäviä sen laadullisista ominaisuuksista riippumatta (ibid., 30–31). Keskeistä on siis huomata, että elokuvan kaikilla äänellisillä tekijöillä on mahdollisuus toimia vertauskuvallisesti ja siten rakentaa elokuvan keskeistä merkityksenantoa (ibid., 33).

Äänen ja musiikin tutkiminen voi periaatteessa tarkoittaa elokuvan koko ääniraidan huomioimista, mutta tutkimuskohdetta rajatakseni tarkastelen aineistostani konkreettista ja musiikillista ääntä sekä musiikkia. Olen jättänyt tarkastelun ulkopuolelle ihmisäänen, vaikka puheen diskursiiviset ja akustiset piirteet ovatkin merkityksen muodostuksen kannalta keskeisiä. Toiseksi äänen ja musiikin – kummankin – tarkastelu on esimerkkielokuvieni yhteydessä perusteltua, koska selkeää rajanvetoa on lähes mahdotonta tehdä äänen ja musiikin laadullisten piirteiden ja tehtävien osalta. Kuten Välimäki (ibid. 32–33) toteaa, ei nykyelokuvassa musiikkia ja ääntä välttämättä ymmärretä niin erillisiksi elementeiksi kuin klassisessa elokuvassa ja elokuvateoriassa. Myöskään äänitehosteiden ja musiikin välinen raja ei ole enää selkeä (ibid.), mikä on huomattavissa erityisen hyvin vaikkapa taide-elokuvien kohdalla. Tämä havainto pitää paikkansa myös aineistoni kohdalla. Kyse *Korpinpolskan* analyysissä on muokattujen luonnonäänien, mutta myös muokkaamattomien tarinan kuljetuksen kannalta keskeisten äänien, elektronisesti muokattujen äänien ja musiikin sekä elokuvan nimikoviulusävelmän tarkastelusta. Lisäksi teen yleisellä tasolla huomioita elokuvan äänimaailmasta. *Sinisessä imettäjässä* tarkastelen elokuvan ääntä ja sävellettyä musiikkia. Elokuvan musiikki koostuu sellomusiikista, kuorolaulusta, kansanrunojen pohjalta sävelletystä musiikista ja yksittäisistä hyräilyistä. Elokuvan sellomusiikki voidaan paikoin kokeellisuutensa vuoksi ymmärtää yksittäisten äänien ja sävelletyn musiikin luomaksi äänimaailmaksi. Rakennetaulukossa käyttämäni nimitys ”yksittäiset sellon äänet” kuvaa yhtä lailla niin musiikkia kuin ääntäkin. Lopulta kyse sellon äänien ja sellomusiikin erottelussa on ensisijaisesti musiikillisen tekstuurin havainnollistamisesta. Huomioin myös joitakin *Sinisen imettäjän* tematiikan kannalta muita keskeisiä ääniä, vaikka ensisijaisesti tarkastelen musiikillisia ääniä.

4 Aineisto ja analyysi

4.1 Analyysin toteutus

Pyrin metodologisen ja teoreettisen viitekehylenei pohjalta tarkastelemaan aineistoni ääntä ja musiikkia osana kohtausten sekä elokuvien kokonaisuutta. Tällainen kokonaisuuden hahmottaminen perustuu pitkälti Chionin esittämiin ajatuksiin äänen ja kuvan suhteesta, joka havainnollistaa elokuvan audiovisuaalista kokonaisuutta. Olen ottanut lähitarkasteluun ne *Korpinpolskan* ja *Sinisen imettäjän* kohtaukset, joissa ääni ja musiikki vaikuttavat elokuvan sisällön välittymisen kannalta keskeisiltä (ks. luku 3.5). Työssä käyttämäni funktioanalyttisen mallin perusteella jäsenän äänen ja musiikin tehtäviä yksittäisissä kohtauksissa ja koko elokuvan kokonaisuudessa.

Kohtaukset olen valinnut kuvaamaan mahdollisimman kattavasti esimerkkielokuvieni ääni- ja musiikkimaailmaa. Liiallisen toiston vuoksi olen jättänyt pois kohtauksia, jotka eivät kerro analyysin kannalta mitään oleellisesti uutta. Joten tällaisten kohtauksien äänen ja musiikin funktiot ovat löydettävissä analysoiduista kohtauksista. Kohtaukset olen nimennyt tutkielman sisäisten viittausten helpottamiseksi.

Koska pyrin tutkimaan ensisijaisesti äänen ja musiikin tehtäviä elokuvan kokonaisuudessa ja siten hahmottamaan äänen ja musiikin tehtävää ylipäänsä audiovisuaalisessa kokonaisuudessa, enkä esimerkiksi sitä, miten merkitykset nivoutuvat erityisesti musiikillisen tekstuurin hienosyiseen kudokseen, yksittäisiin säveliin, en esitä ääni/musiikkimateriaalista nuotinnoksia. Sen sijaan tarkastelen aineistoni ääntä ja musiikkia kuulonvaraiseen musiikkianalyysiin perustuen; esitän musiikillista tekstuuria havainnollistavia huomioita siinä määrin kun se on tarpeellista funktioiden määrittämisen kannalta. Menetelmänä käytän Chionin (1994, 189–190, 210–211) hahmottelemaa analyysimallia, jossa ensin eritellään elokuvan auditiivinen aines, toiseksi paikannetaan merkityksen ja dynamiikan kannalta keskeiset synkronointikohdat ja lopuksi vertaillaan ääntä ja kuvaa suhteessa esimerkiksi elokuvan muotoon ja tekstuuriin.

Toiseksi käytän Chionin (1994, 187–188) esittämää elokuvan auditiivisen ulottuvuuden tarkasteluun tarkoitettua masking-menelmää (masking method), jolla luodaan erilaisia kohtauksen katselutapoja: ensiksi kohtauksesta tarkastellaan ääntä ilman kuvaa, toiseksi kuvaa ilman ääntä ja lopuksi kuvaa ja ääntä yhdessä. Metodin tarkoituksena on mahdollistaa äänen kuuleminen ”puhtaana” ilman kuvan asettamia ennakko-olettamuksia ja päinvastoin (ibid). Chion myös kirjoittaa, että audiovisuaalinen sopimus ei koskaan muodosta lopullista äänen ja kuvan yhteensulaumaa, vaan siihen ikään kuin sisäänrakennetusti kuuluu mahdollisuus samanaikaisesta kuvan ja äänen yhdistelmästä ja vastakkainasettelusta: ääni ja kuva yhdistelmästään huolimatta ovat erotettavissa itsenäisinä elementteinä (ibid.) Kuvan ja äänen analysoinnin kannalta tämä tarkoittaa audiovisuaalisen sopimuksen luonteeseen kuuluvaa tulkinnanvaraisuuden huomioimista, äänen ja kuvan suhde määritellään kulloisestakin tulkintapositionista käsin.

Analysoinnin kannalta on tärkeää myös huomioida Chionin (1994, 209–210) esittämä havainto kulloisenkin äänen narratiivisuudesta itsessään. Hän kysyykin, mikä saa meidät uskomaan että esimerkiksi Ingmar Bergmanin *Personan* alun ruumishuonekohtauksessa vesipisaran putoamista muistuttava ääni on juuri vesipisarasta lähtöisin eikä esimerkiksi verestä tai jostakin muusta nesteestä? Hän esittää äänen tunnistamisen perustuvan ensisijaisesti kokemukseemme tietyn kaltaisesta äänestä. (Ibid.) Tämän vuoksi kulloisenkin äänen tunnistaminen on havainnoijan taustaoletuksista riippuvaista. Chion päätyy esittämään, että äänen alkuperää on arvioitava aina suhteessa äänen kontekstiin. Siten äänen tunnistaminen tapahtuu äänen laadullisten ominaisuuksien ja elokuvan olosuhteiden vuorovaikutuksesta. (Ibid.)

Koska analyysissä on kyse äänen ja musiikin verbalisoinnista, ei pidä myöskään unohtaa sitä seikkaa, että ääntä on kuvattava kielen asettamissa rajoissa. Chion (1994, 186) tähdentääkin, että analyysissä on täysi syy käyttää mahdollisimman monipuolisesti ääntä kuvaavia ja miellelyhtymiä herättäviä sanoja. Mahdollisimman tarkka äänen kuvaaminen mahdollistaa käsityksien haastamisen sekä vertailun ja määritelmien kehittämisen (ibid., 186–187).

4.2 *Korpinpolska*

4.2.1 Tausta

Markku Lehmuskallio kuuluu ohjaajana siihen suomalaisten elokuvaohjaajien 80-luvun sukupolveen, joka jatkoi 60-luvun alussa syntyneen ”uuden aallon” elokuvaohjaajien persoonallisten elokuvien ja pienten yhtiöiden linjalla (Toiviainen 2006). Hänen elokuviensa lajityyppiä ei ole helppo määritellä. Sen sijaan hänen elokuviaan voidaan kuvailla vahvasti omaäänisiksi fiktion ja dokumentin rajamailta kumpuaviksi taide-elokuviksi – Toiviaista lainaten –, ”näkemyksellisiksi runoelmiksi ihmisen ja luonnon yhteentörmäyksistä” (ibid.). *Korpinpolska* on ensimmäinen Markku Lehmuskallion kokoillan elokuva, ja se jatkaa suoraan aikaisempien lyhytelokuvien tematiikkaa, ihmisen luontosuhteen tutkimista. Lehmuskallio valmisteli *Korpinpolskaa* kaiken kaikkiaan neljä vuotta (Toiviainen 2009, 32). Elokuvan ensiesitys oli vuonna 1980 Berliinin elokuvajuhlilla, jossa se keräsi huomiota ja tunnustusta (Bagh 2005, 644). Pääasiassa elokuva on kuvattu Oulangan kansallispuistossa, Kuusamossa ja Sallassa (Toiviainen 2009, 32–33).

Lehmuskallio on kertonut etsineensä elokuvassaan uudenlaista näkökulmaa ihmisen luontosuhteeseen. Hän kertoo Akira Kurosawan *Dersu Uzalan* ja Risto Jarvan *Jäniksen vuoden* vaikuttaneen uudenlaiseen lähestymistavan löytymiseen. (Lehtola 1980, 57.) Lehmuskallion mukaan kyseisten elokuvien tekijöiden ongelma oli heidän suhtautumisensa luontoon kaupunki-ihmisen näkökulmasta, joka väistämättä aiheutti luonnon ja tässä tapauksessa eritoten metsän kuvaamisen pelkästään kulisina. (Toiviainen 2009, 32–33.) Lehmuskallio pyrkiikin *Korpinpolskassa* esittämään luonnon itsessään pääosassa ja ihmisen vain yhtenä osana luontoa muiden eliöiden rinnalla. Kyseiseen ajatukseen sopien on luontevaa, vaikkakin epätyypillistä, että ihminen astuu näyttämölle vasta elokuvan ensimmäisen kolmanneksen jälkeen.

Lehmuskallio kertoo saaneen kimmokkeen *Korpinpolskaan* Asko Pulkkinen rautalampilaiselta suutarilta Aatu Jalkaselta vuonna 1914 keräämästä vanhasta kansankatrillista, josta myös muodostui elokuvan nimi (ibid., 33). *Korpinpolskassa* kansankatrillin musiikki ja tanssi yhdistyvät vanhoihin eskimorunoihin. Sävelmän, tanssin ja eskimorunoista mukailun monologin synteessä on kyse vanhasta metsästysrituaalista, kuvauksesta ihmisen ja luonnon ykseydestä, jonka sanoman Toiviai-

nen (2009, 33–34) terävästi kiteyttää: ihminen asemoituu osaksi perinnettään ja luontoa maanittelemalla korpin hahmossa saalista, mutta hän myös samanaikaisesti ylläpitää luonnon harmoniaa käyttämällä tätä saalista. Ajatus pohjautuu vanhakantaisten keräilijä-pyyntikulttuurien ihmisten tapaan hahmottaa luontosuhdettaan: ihmiset samastuivat eläimiin ja tätä kautta luontoon ottamalla riiteisään jonkin eläimen hahmon, ja koska luonnon ja ihmisen välistä – keinotekoista, nykyihmistä vaavaava – rajanvetoa ei tunnettu, ei myöskään heidän luontosuhteensa perustunut yksipuoliseen resurssien käyttöön, vaan luonnon kanssa harmoniassa elämiseen. Elokuvan nimikkokappale, monologit ja metsästysperinne nivoutuvat kiinteästi tähän temaattiseen kehykseen.

Elokuvan äänimaailma koostuu pääasiassa realistisista luonnonäänistä, elektronisista äänistä ja elokuvan nimikkokappaleesta. Tässä kohden on hyvä huomioida, että vaikka *Korpinpolska* onkin fiktiota, toimivat sen laajat luontokuvaukset enemmänkin dokumentaarisen elokuvan ehdoilla, joten realistisella äänimaailmalla on keskeinen osuus elokuvassa. Elokuvan elektroniset äänet ovat joko yksittäisiä ääniä tai sitten hienoisia melodisia viittauksia elokuvan nimikkokappaleeseen. Äänimaailman on suunnitellut Antero Hokkanen.

Lehmuskallio käytti *Korpinpolskassa* amatöörinäyttelijöitä, mikä on myöhemmin ollut tyypillistä useille hänen elokuvilleen. *Korpinpolskassa* syy oli yksinkertainen: ohjaaja halusi, että näyttelijät todella osaavat tehdä sen työn, jota esittävät – olipa kyse sitten ansalankojen kokemisesta, leipomisesta tai talvisesta verkkokalastuksesta.

4.2.2 Tapahtumat

Korpinpolska alkaa puhtaalla luontokuvauksella. Ensimmäisessä kuvassa näytetään talvimaisemaa – humisevia, tykkylumesta notkuvia puita ja niiden oksilla raakkuvia korppeja. Seuraavaksi näytetään porolaumaa, hirveä metsikössä ja kotkaa pesällään. Saapuu kevät: kurjet palaavat, teeret ja metsot ilmestyvät soitimelle – yksivärinen suomalaisema saa väripilkkunsa –, koski herää henkiin, joutsenet laittavat pesäänsä, tunturipöllö ruokkii poikasiaan. Vuodenaikojen kiertoa seuraten nähdään, kuinka metsämaisemaan ilmestyvät ensimmäiset keltaiset väriläiskät, kurjet ja joutsenet valmistautuvat syysmuuttoon ja syyssateet alkavat.

Kerronta saa uuden käänteen, kun kuvaan astuu ihminen. Vanha mies, Paavo, näppäilee viuluun, ja talon nuorempi isäntä tanssii vaimonsa kanssa musiikin tahdissa. Kuvataan taloa ja vuoroin talvi-

maisemaa. Nuori isäntä, Petteri, käy kokemassa ansalankoja, joilla on vierailut korppi. Korpit hyppelevät haaskalla jossakin kaukana. Maatalossa elämä soljuu uomissaan: talon emäntä lypsää lehmää, kerii villaa ja leipoo leipiä. Petteri lähtee metsästämään hirveä muutamaksi päiväksi, hän yöpyy metsässä tulilla. Aika ajoin kuva muistuttaa talvisen luonnon uneliaisuudesta. Eräänä päivänä metsästä kuuluu moottorisahan ääniä. Isäntä ei ihmetykseltään arvaa mennä jututtamaan metsuria.

Talossa arkiset askareet jatkuvat entiseen tapansa. Taas kuva siirtyy talviseen metsään, jossa käyskentelee hirvi. Vihdoin Petteri palaa pyyntireissultaan, on hänen aikansa näppäillä viulua onnistuneen hirvenkaadon kunniaksi. Vanha mies muistelee itsekseen pyyntireissujaan. Sauna lämpiää. Käydään lyhyt keskustelu siitä, kuinka metsäyhtiön mies on käynyt kertomassa, että metsäautotie vedetään jo seuraavana keväänä talon läheisyyteen. Petteri kertoo nähneensä puunkaatajat läheisessä metsässä. Tunnelma on vakava.

Nuori isäntä käy vielä metsästämissä, mutta moottorisahan äänet täyttävät jo lähialueen metsät. Pirttipöydän ääressä aprikoidaan tulevaa tietä ja siitä aiheutuvia ongelmia. Petteri kuuntelee radiosta kansallispuiston laajennuksesta ja tuhahtelee kuulemalleen.

Vanha mies kokee luonnollisen kuoleman. Talon arki jatkuu vielä hetken entisellään, kunnes pihaan eräänä päivänä saapuu moottorikelkalla eräpoliisi, joka tiukka Petteriltä löytämistään ansalangoista. Eräpoliisi uhkailee laittoman pyynnin johtavan sakkoihin. Suomaiseman äänet sekoittuvat yltyvään moottorisahan meteliin. Vielä Petteri käy ampumassa suolla metsälinnun. Seuraavaksi eräpoliisi vie luvattoman aseensa pois. Vielä jatkuu talon elämä entiseen tapansa, lammasta keritään läheisen naapurin vanhan parin avustuksella. Petteri saapuu käräjäreissultaan ja tuo mukanaan lehden, jossa kirjoitetaan hänen metsästysrikoksestaan. Tunnelma on synkkä. Emäntä kyselee, että milläs sakot maksetaan.

Petteri istuu mietteissään saunan lauteilla. Kuva palaa suomalaisemaan, jossa hirvi rämpii hetteikössä. Moottorisahan äänet voimistuvat. Petteri käy päästämissä veneen kosken vietäväksi, kamera tarkentaa havupuiden joukosta pilkistäväseen kellastuneeseen lehtipuuhan, joka symboloi erään jakson päätymistä, omavaraistaloudessa elävien ihmisten.

Lopuksi kuvataan nuoren isännän ja emännän puoliksi sortunutta taloa. Savupiippuun ovat linnut tehneet pesän, talon välikatto on romahtanut ja osa ikkunoista hajonnut. Taivaalla kiitää suihkukone, jonka ääni säikäyttää taloon pesänsä tehneen silkkiuikun. Viimeinen kuva näyttää pesästä pu-

donneen särkyneen linnunmunan, jonka kuorien välistä näkyy syntymätön poikanen.

4.2.3 Tematiikka

”Villissä luonnossa vahvemmat syövät heikompia, ihmiset verottavat luontoa ja lopulta yhteiskunta ahmaisee yleisen edun nimissä sekä luonnon että ihmisen”, Lehmuskallio määritteli *Korpinpolskan* temaattisen linjan (Toiviainen, 2009, 38).

Korpinpolska lähtee siitä keskeisestä ajatuksesta, että ihminen on osa luontoa ja niin ollen hänen oikeutensa on käyttää luontoa hyväkseen: siinä missä pöllö pyydystää myyrän ravinnokseen, on omavaraistaloudessa elävän ihmisen oikeus pyydystää hirvi ravinnokseen. Ongelmat ilmaantuvat siinä vaiheessa, kun ihminen käyttää luontoa hyväkseen yli omien tarpeidensa ja vääristyneiden mittapuiden mukaan. Modernin yhteiskunnan levittäytyessä yhä syrjäisimmille seuduille riistetään omavaraistaloudessa eläviltä ihmisiltä mahdollisuus harjoittaa ikivanhoja elinkeinojaan – metsästystä, kalastusta ja sittemmin myös pienviljelyä – sillä ympäristöä lyhytnäköisesti hyödyntävä teollisuus avohakkaa metsää ja rakentaa metsäautoteitä. Tehometsätalouden harjoittama metsien avohakkaamisen on muodostunut ryöstötaloudeksi. Samanaikaisesti suojelualueiden perustaminen vaikeuttaa omavaraistaloudessa elävien ihmisten toimeentuloa ja vieraannuttaa ihmistä luonnosta.

Korpinpolskan sanomaan sisältyy myös tradition siirtymisen merkitys seuraaville sukupolville. Talon nuorempi isäntä jatkaa metsästysperinnettä vanhan metsästäjän jäädessä sivuun vanhuuttaan. Traditio pitää sisällään vanhat pyyntitekniikat ja – laulun ja tanssin muodossa – metsästysrituaalin. Pyyntitraditio on riippuvainen niistä olosuhteista, joissa ihmiset elävät. Elinkeino vaarantuu kun pyyntialueet katoavat modernin maailman vaateiden edessä. Tämä etäinen maailma ei ole kiinnostunut yksittäisen ihmisen toimeentulosta saati luonnon monimuotoisuudesta, vaan se on keskittynyt hyödyntämään yksipuolisesti maan resursseja. Kuvaavaa on, että eräpoliisi vielä vie nuoremman isännän aseensa pois laittoman pyynnin harjoittamisen vuoksi. *Korpinpolska* esittää, kuinka valtakulttuurin säännöt ja konventiot pakottavat omavaraisesti elävät ihmiset lopulta antamaan periksi, jättämään oman elämänsä edellytykset ja sulautumaan valtaväestöön. Kappaleen sävelmä jää leijumaan ilmaan korpin hyppelyjen tahdissa kuin heijastumana menneestä. Ihmisen ja luonnon välisen harmonian häiriintymien johtaa kummankin osapuolen häviämiseen: ihmiset katoavat traditioineen ja luonnon elämä on uhattuna.

4.2.4 Kerronnan toteutus

Korpinpolskaa hallitsee tietynlainen ajattomuus ja paikattomuus siitä huolimatta, että elokuvan tapahtumat voidaan sijoittaa 1970- ja 1980-luvun vaihteen Kainuun maisemiin, aikaan jolloin radio pauhaa Oulangan kansallispuiston laajentamisesta ja oululaisten metsäyhtiöiden toiminnan keskittämisestä ja metsänkaato suoritetaan vielä moottorisahalla. Kuvaavaa on nähdä elokuvan ajallisuuden tihentyvän jaksolle, jolloin moderni maailma ulottaa lonkeronsa pohjoisten alueiden asukkaiden elinpiiriin Kainuun syrjäseuduilla. Laajemmassa mittakaavassa elokuva kuvastaa pohjoisilla alueilla tapahtuvaa omavaraistaloudessa asuvien ihmisten ja modernin maailman kohtaamista, prosessia, joka on ollut jo pitemmän aikaa käynnissä ja joka kiihtyvällä vauhdilla kulkee eteenpäin. Viittaukset ”sivilisaatioon” eli moderniin maailmaan ja ”rinnakkaiseen todellisuuteen” tehdään kuin ohimennen, mutta aukottomasti. Tähän tehtävään *Korpinpolskan* äänimaailma saumattomasti nivoutuu.

Kerronnallisesti elokuvassa voidaan nähdä kaksi erilaista polkua samassa maastossa: Luontokuvaus, jopa puhtaasti dokumentaarinen, on pääosassa elokuvan ensimmäisen kolmanneksen. Ihminen liittyy osaksi elokuvan tarinaa hieman yllättäen vasta, kun elokuvasta on jo kolmannes kulunut. *Korpinpolskan* kerronta ei siis seuraa tavallisia dramaturgian sääntöjä. Vaikka elokuvasta voidaan kenties jollakin tasolla eritellä ihmisen ja muun luonnon oma tarina, niin keskeisemmäksi nousee kysymys ihmisen ja muun luonnon välisestä suhteesta. Lehmuskallio esittää ihmisen osana samoja lainalaisuuksia kuin missä muukin luonto toimii, mutta ihmisen tarina ei ole keskeinen. Elokuvan aikakäsitys tapahtuu luonnonrytmiä seuraamalla, eri vuodenaikojen vaihtelun mukaan. Luonnon rytmin häiriintyessä myös elokuvan rytmi muuttuu poukkoilevaksi. Lopulta elämänedellytyksien kuihtuminen johtaa ihmisten katoamiseen.

Ihmiset kuvataan vailla suurempaa psykologista tai draamallista ulottuvuutta. Roolihenkilöitä elokuvassa on vain kuusi. Heistä kerrotaan vain sen verran, että hahmoja voidaan pitää uskottavina. Tämän tapaisen persoonattomuuden voi nähdä myös tehokeinona, huomio keskittyy enemmänkin elokuvan kokonaisuuteen kuin esimerkiksi ihmisen persoonallisuuden tutkiskeluun. Huomattavaa on myös, että ulkoista uhkaa – kutsuttakoon sitä moderniksi maailmaksi – edustavaa metsuria ei näytetä kuin ohimennen pisteenä maisemassa. Tällainen kuvaustapa tehostaa vaikutelmaa kasvotto-

masta uhasta, jota metsuri kohtauksessa kirjaimellisesti edustaa. Kuvaustapa myös ikään kuin esittää, että uhan konkretisoituminen yhteen henkilöön on toisarvoista, koska taustalla vaikuttavat suuremmat linjat, joiden määrittely on vaikeaa ellei jopa mahdotonta. Toisaalta *Korpinpolskan* sanoma välittyy useassa kohtauksessa juuri tavassa kuvata ihminen pienenä pisteenä maisemaa vasten. Lehmuskallio hylkää tällä tekniikalla ihmiskeskeisen lähestymistavan, jota voidaan pitää lähtökohtana sovinnaiselle elokuvalle ja katsomistapahtumalle (Toiviainen 2009, 38 –39). *Korpinpolskan* voi nähdä lähestyvän niin kerronnallisesti kuin elokuvan muodonkin suhteen sitä lähes kadonnutta elämänrytmiä, joka Peter von Baghin mukaan poikkeaa maapallolle levinneestä hysteriasta ja jota kaupallinen elokuva kiihdyttää ylikierroksille (Bagh 2005, 400). *Korpinpolskan* maailmassa ihminen ei ole pääosassa. Ihmisen kadottua luonto jatkaa elämäänsä, vaikka siihen kohdistuva muutos on ollut ankaraakin.

Korpinpolskassa ei myöskään olla ensisijaisesti kiinnostuneita eläintenkaan käyttäytymisen kuvaamisesta. Lehmuskallio keskittyy kuvaamaan yleisiä luonnossa tavattavia eläimiä, kuten hirviä, kurkia, metsoja ja joutsenia. Kuvaustyyli on tehosteetonta ja paljasta. Tarkoituksena on esittää luonto kokonaisuutena, jossa ihminen ja muut eläimet ovat osana vuodenaikojen vaihtelujen rytmiä. *Korpinpolskassa* usein leikataan laajaan metsäkuvaan kuin muistuttamaan mitä muualla luonnossa, ”tässä kokonaisuudessa”, tapahtuu verrattaessa edellisessä kuvassa nähtyyn. Toiviainen kuvaakin *Korpinpolskan* maailmaa ”neljänneksi ulottuvuudeksi”, ”jossa ihminen ei ole kaiken mitta ja maailmankaikkeuden keskipiste, vaan sivuosassa jossakin suuremmassa näytelmässä ja konsertissa” (Toiviainen 2009, 41).

Elokuvan voi nähdä vireeltään pessimistisenä, raadollisen todellisenä. Ihmisen elämän perusedellytysten ja sitä kautta tradition muuntuminen johtuu pitkälti ihmisestä itsestään. Vaikka yksilö ei *Korpinpolskassa* kuvattua kehitystä haluaisikaan, ei hän voi juuri muuta kuin väistyä suurempien voimien edessä – voimien, joita Lehmuskallio kutsuu sivilisaatioksi.

4.2.5 Äänen ja musiikin analyysi

Korpinpolskan äänimaailma koostuu realistisesta ja elektronisesti muunnellusta äänestä sekä *Korpinpolska*-sävelmästä, josta niin ikään kuullaan elektronisin tehostein sävytettyjä muunnoksia. Elo-

kuvassa musiikkia ja tehosteääniä on käytetty vähän – pääosassa on siis realistinen äänimaailma. Tällainen realistista kuvaa esittävän taide-elokuvan musiikki eroaa suurella määrällä esimerkiksi perinteisestä klassisen Hollywood-elokuvan musiikista ja sen käytöstä. Tarkastelen tämän elokuvan puitteissa musiikin ohella myös elokuvan äänimaailmaa, koska näen sen merkittävänä osana elokuvan kokonaisuudessa. Tarkoitukseni on seuraavassa analysoida äänen ja musiikin tehtäviä perinteisiä raja-aitoja rikkovan elokuvan puitteissa olettaen, että äänimaailma ei ole pelkkä auditiivinen lisä *Korpinpolskassa*, vaan äänellä ja musiikilla on keskeinen tehtävä elokuvan kerronnassa, rakenteessa ja katsomiskokemuksessa. Näin ollen *Korpinpolska* oman tyyppisenä elokuvanaan vailla mitään tiettyä lajityypillistä määritelmää luo mielenkiintoisen lähtökohdan pohtia sekä äänen että musiikin tehtäviä. Seuraavassa rakennekaaviossa (Kaavio 1) esitän keskeisimmät *Korpinpolskan* äänen ja musiikin kannalta analysoimani kohtaukset. *Korpinpolskan* analyysi sisältää joitakin kohtauksia, joita en ole merkinnyt kaavioon. Niiden tarkoitus on täydentää ja havainnollistaa analyysiä. Lisäksi teen yleisiä huomioita elokuvan äänimaailmasta kaavioissa esitettyjen kohtauksien ulkopuolelta.

Kohtaus	Ääni ja musiikki
1. Elokuvan alku	Muokattua luonnonääntä
2. Tykkylumi	Äänimaisemaa: puiden narinaa ja huminaa
3. Haaska	Korppien raakuntaa
4. Korpin hyppely	Elokuvan nimikkosävelmän muuntelua
5. Hirvi suolla	Ambient-ääntä
6. Metsästäjän muistelmia	<i>Korpinpolska</i> -sävelmä
7. Metsänkaato	Moottorisahan ääntä
8. Houre	Ambient-ääntä
9. Hirvenkaato	Viulun näppäilyä
10. Metsänkaato yltyy	Moottorisahan ääntä ja ambient-ääntä
11. Vainaja	<i>Korpinpolska</i> -sävelmä
12. Suomalaisema ja moottorisahat	Melodiaton stringer
13. Hirvi ja suo	Ambient-ääntä ja moottorisahojen pauhua
14. Kuolema	Suihkukoneen ääni

Kaavio 1: Rakennekaavio *Korpinpolskan* keskeisistä ääntä ja musiikkia sisältävistä kohtauksista.

Korpinpolskan alkukohtaus alkaa elektronisesti muunnellulla väreilevällä kohinalla, joka saa tuekseen yhtäjaksoisen bordunamaisen äänen. Alkukohinan vaimetessa tämän synteettisen, konemaisen äänen päällä kuullaan vielä elektronisesti muunneltua väreilevää ambient-ääntä. Ambient-ääni tässä yhteydessä tarkoittaa eräänlaista keinotekoista tilaääntä, ikään kuin muokattua luonnonääntä. Äänen vaimetessa alkavat alkutekstit.

Elokuvan alun äänet yhdessä kuvassa nopeasti liikkuvien revontulien kanssa muodostavat vaikuttavan kokonaisuuden. Äänimaailma on ei-diegeettinen, vaikka kohiseva ääni assosioikin tuulen tai myrskyn ääntä ja voisi siten olla tarinatilasta kumpuavaa. Äänillä on tyypillisiä elokuvan alkukohtausmusiikin kaltaisia funktioita. Ensinnäkin äänimaailma sulauttaa katsojan elokuvan maailmaan. Toiseksi se liittyy suoranaisesti Gorbmanin (1987, 82) määrittelemään musiikin elokuvan aloituksen ja lopetuksen merkitsevään tehtävään. Buhler ja Neumeyer (2001, 35) kirjoittavat musiikin tehtävästä erottaa elokuvan ajallisuus ympäröivästä ajasta, toisin sanoen musiikin tehtävä on orientoida katsoja elokuvan maailmaan ja sieltä ulos. *Korpinpolskan* alun äänimaailma antaa signaalin tarinan alkamisesta. Äänillä on siten rakenteellinen funktio. Toisaalta on syytä huomauttaa, että elokuvan äänimaailma ei tässä tapauksessa ilmaise elokuvan lajityyppiä, toisin kuin klassinen elokuvamusiikki tekee. Tämä tietenkin liittyy *Korpinpolskan* genreen, jota jo aikaisemman sanotun perusteella on ongelmallista määritellä. *Korpinpolskan* alun kohina voidaan kuulla eräänlaisena tuulta ja tuiskua imitoivana äänenä ja siten äänimaailman voidaan nähdä ilmentävän esimerkiksi luontoelokuva. Toisaalta aloitus voi tulkinnasta riippuen luoda aivan päinvastaisenkin vaikutelman: elektroniset äänet yhdistettynä nopeasti liikkuviin sinertäviin ja vihertäviin revontuliin sopisivat myös esimerkiksi tieteiselokuvan alkuun.

Korpinpolskan ensimmäisen kolmanneksen äänimaailma koostuu pääasiassa luontoäänistä: aina sammakon kurnutuksesta, tuulen huminasta, puiden narinasta, hangen rohinasta kurkien kutsuhuutoihin. Vaikka luontoäänien kohdalla ei olekaan perinteisessä mielessä kyse varsinaisesta musiikista, on esimerkiksi Juvan (2008, 220) mukaan elokuvan äänille musiikin ohella löydettävissä useita eri funktioita. Larsen (2005, 208) kirjoittaa elokuvamusiikin formaaleista funktioista (formal function) tarkoittaen niillä musiikin tehtäviä, joilla elokuvalla luodaan eräänlainen ”ääniversumi” eli puitteita, joita musiikki luo kerronnan ympärille toimien yhtenä kerrontaa luovana elementtinä. Chion (1990, 47) mainitsee, miten tällainen keskeinen äänen tehtävä elokuvassa voidaan toteuttaa esimerkiksi lintujen tai liikenteen äänillä. Näin ollen, vaikka Larsen puhuukin elokuvamusiikista, on realistiselle äänimaailmalle elokuvassa löydettävissä elokuvamusiikkiin verrattavia tehtäviä: suomalaisemakoh-

taukseseen liittyvä auditiivinen kokemus taukoamattomasta sammakon kurnutuksesta sekoittuneena muun muassa eri metsälintujen ääntelyihin upottaa katsojan osaksi elokuvan maailmaa aivan kuten musiikkikin tekee. Äänenkäytön perustehtäviä arvioitaessa ei myöskään sovi unohtaa mykkäelokuva, joka ei oikeastaan koskaan ollut täysin mykkä, koska musiikkia käytettiin lähes kaikissa mykkäelokuvissa alusta alkaen (Nummelin 2005, 85). Tämä tapahtui tietenkin useista eri syistä, mutta musiikin eräs tehtävä oli juuri luoda uusi, auditiivinen, ulottuvuus katsomiskokemukseen.

Realistiset äänet luovat pääasiassa *Korpinpolskan* auditiivisen ulottuvuuden ja tekevät elokuvan todellisemmaksi. Juva (1995, 241) mainitseekin, kuinka runsaan musiikinkäytön voidaan nähdä vahingoittavan tai sotkevan realistista kerrontaa, kun toisaalta jollekin toisen tyyppiselle elokuvalla runsas musiikinkäyttö on tyypillistä, kuten esimerkiksi kauhuelokuvalla. Yhteiskunnallisesti kantaa ottavasta elokuvasta musiikki usein jätetään kokonaan pois, jotta katsoja ei saisi musiikin avulla vapaudusta ahdistuksestaan (Juva 1995, 204). *Korpinpolskan* alkuosan dokumentaarisessa kuvassa musiikin poisjättöä ei tietenkään tarvitse ymmärtää näin jyrkästi, vaan pikemminkin kyse on realistisen kokonaisvaikutelman luonnista todenmukaisella äänimaailmalla ja hienoisilla elektronisilla äänillä, kuten jatkossa tulen esittämään.

Elokuvan alkupuolen suomalaisemakohtauksissa taukoamaton metsälintujen soidinkurnutus luo myös yhteisen tilavaikutelman. Huomioitavaa kuitenkin on, että kamera samanaikaisesti kuvaa vuoroin taivaalla lentäviä kurkia, lammessa uivaa telkkää tai jotakin muuta kuin ensisijaista äänen aiheuttajaa. Ääni voimistuu vasta kun kyseiset äänen aiheuttajat eli teeret nähdään kuvassa. Äänimaisemalla on siten myös rakenteellinen yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta luova tehtävä, jota käsittelen tarkemmin seuraavassa kohtauksessa.

”Tykkylumi”-kohtauksessa kamera kuvaa vanhoja lumipeitteisiä kuusia, jotka narisevat raskaan lumen painosta. Vanhojen puiden narina on kuin puiden valitusta vaimean tuulen huminan säestämänä. Nariseva ääni johdattaa seuraavaan otokseen, jossa kamera panoroi nuorta koivikkoa. Puut huojuvat tulessa, tuuli voimistuu ja enteilee myrskyn alkamista. Puiden nitinä ja narina raskaan lumen alla luo syvyyttä kuvan tapahtumille. Lähes taianomaisesti pysähtynyt tunnelma muuttuu hiljalleen seuraavassa otoksessa lähes kaoottiseksi tuulen huminan voimistuessa ja koivikon huojuessa. Puiden narina johdattaa seuraavaan otokseen, jossa kamera panoroi porotokkaa. Äänet vaimenevat hiljalleen.

”Tykkylumi”-kohtauksessa tuulen huminasta ja puiden narinasta koostuvalla äänellä on edellä kuvattun kaltainen katsomiskokemukseen, katsojan elokuvan maailmaan sulauttamiseen, liittyvä funktio. Toiseksi luontokohtausten äänimaailmalla on kautta koko *Korpinpolskan* epäilemättä tunnelmaa luova tehtävä, aivan kuten Gorbman määrittelee kolmannessa kohdassaan klassisen elokuvanmusiikin yhtä keskeistä tehtävää.

Yksittäiset äänet luovat myös jatkuvuutta ja rakentavat otoksista tunnelmaltaan yhtenäisen kohtauksen. Lopuksi puiden narinalla on kertova funktio: ääni fokusoi huomion lumen aiheuttamaan rasakaaseen taakkaan. Kertova funktio on tässä tapauksessa ymmärrettävä varsin laveassa mielessä ja muistettava millaisesta elokuvasta ja kerronnasta ylipäänsä on kyse. Kerronnan tapahtuessa lähes luontodokumentaarisien elokuvan puitteissa voidaan puiden narinalla nähdä informatiivista arvoa – narina kiinnittää huomion puiden oksille kertyneeseen lumen määrään, joka tällaisen (luonto)elokuvan kohdalla saattaa olla hyvinkin keskeinen seikka.

On huomattava, vaikka nariseva ääni kuusia kuvattaessa on diegeettistä onscreen -ääntä, muuttuu se seuraavassa kuvassa diegeettiseksi offscreen -ääneksi jatkuen sellaisena kolmanteen otokseen. Chion (1990, 86–87) kirjoittaa äänen tilaa rajaavasta ulottuvuudesta (*extension*): äänen avulla voidaan viitata kuvan ulkopuoliseen maailmaan, jota ääni määrittää. Minimissään äänimaailma voi olla kutistunut kuvassa yhden roolihenkilön kuulemiin ääniin, ja laajimmillaan se kattaa koko kuvan ulkopuolisen maailman. Havainnollisen esimerkin hän esittää Ingmar Bergmanin *Personasta*, jossa kirkonkellojen ääni yhdistettynä peräkkäisiin otoksiin puistosta, sairaalan seinästä ja likaisesta lumikasasta synnyttävät vaikutelman pienestä uinuvasta kylästä. Vaihtamalla ääniraidaksi esimerkiksi puheensorinasta ja nopeista askelista lähteviä ääniä saamme vaikutelman kiireisestä kadusta. (Ibid.)

Toisin sanoen puiden narina luo kolmesta eri otoksesta yhtenäisen kohtauksen synnyttämällä tunteen yhteisestä tilasta, jossa kolmen eri otoksen näennäisesti irrallinen maailma yhtenäistyy. Tällainen vaikutelman luominen yhtenäisestä tilasta ei voi olla vaikuttamatta siihen seikkaan, että kokemus kuvattavasta ympäristöstä on kokonaisvaltaisempi. Pahimmillaan otokset jäisivät toisistaan irrallisiksi peräkkäisiksi otoksiksi – vailla jatkuvuutta.

Äänellä on siis vahvasti rakenteellinen funktio, koska se vähentää kuvallisen kerronnan epäyhtenäisyyttä. Ääni jatkaa siinä missä kuvan mukaan otokset vaihtuvat, jolloin ääni myös samanaikaisesti valmistele seuraavaan kohtaukseen. Siten ääni myös luo jatkuvuutta elokuvan otoksien ja kohtauksien välille. Chion (1990, 47) muotoilee samaa asiaa seuraavasti: elokuvan äänen yksi keskeinen tehtävä on rakentaa siltaa kuvien välille, ääni yhdistää kuvia ja venyttää niitä yhtenäiseksi virraksi. Myös Gorbman (1987, 89–90) esittää klassisen elokuvamusiikin tehtäväksi juuri jatkuvuuden synnyttämisen otoksien ja kohtauksien välille, esimerkkinä hän mainitsee montaasijaksot, joissa nopeasti vaihtuvat kuvat näyttävät tapahtumia ja joissa musiikki yhdistää kuvia toisiinsa. Äänelle on löydettävissä realistisen tuntuissa kohtauksissa eri tavoin toteutettuja tehtäviä. Seuraavassa esimerkissä esitän toisenlaisen näkökulman äänen otoksia yhdistävään luonteeseen.

”Haaska”-kohtauksessa näytetään lumituiskussa puussa istuvia korppeja. Seuraavaksi kamera panoi hangen pintaa pysähtyen hangen alta pilkottaviin poronsarviin. Samanaikaisesti kuulemme yksittäisten korppien raakkumista viittauksena siihen, että paikalla on vielä äskettäin ollut haaska, jota korvit ovat syöneet. Tällainen samankaltainen kohtaus (”Korpin hyppely”) toistuu myöhemmin sillä poikkeuksella, että korpin raakunta yhdistyy kuvassa näkyvään puoliksi syötyyn hirvenraatoon. Korppi voidaan tässä kohtauksessa ”Haaska”-kohtausta yksiselitteisemmin ymmärtää haaskalla vierailijaksi. Tällaista tulkinnallista kehystä vahvistetaan myös elokuvan loppupuolella ”Riekko”-kohtauksessa: metsästäjä löytää ansalangastaan puoliksi syödyn riekon. Samanaikaisesti ääniraidalta kuuluu korpin raakuntaa.

”Haaska”-kohtauksen ääni on elokuvan tarinamaailmasta nousevaa niin sanottua offscreen-ääntä. Se on myös kontrapunktista ja kertovaa ääntä. Poronsarvien jälkeen leikataan uudestaan korpeihin, ikään kuin vielä muistutetaan äänen alkuperästä. Kohtaus on hyvä esimerkki siitä, miten äänellä luodaan elokuvan sisäisiä viittauksia eri otoksien välillä. Kuva yhdessä äänen kanssa muodostaa tässä kohtauksessa kiinteään kokonaisuuden: Ensimmäisessä otoksessa ääni identifioituu sen aiheuttajaan, korppiin. Seuraavassa otoksessa identifioitu ääni luo kuvalle tulkintakehyksen, haaska-ateria. Kolmannessa otoksessa vielä vahvistetaan tai vähintäänkin muistutetaan tällaisen tulkinnan mahdollisuudesta. Chion (1994, 26–27) kirjoittaa kausaalista kuulemisesta (causal listening) yhtenä kuulemisen muotona: pystymme tunnistamaan tarkasti äänen aiheuttajan – tietyn ihmisen, eläimen tai mekaanisen objektin –, vaikka emme sitä näekään tai suuripiirteisemmin kategorisoimaan äänen ylipäänsä kuuluvaksi esimerkiksi ihmiselle tai linnulle. Ääni siis rakentaa kohtaukselle tulkintakehyksen perustuen tapaamme hahmottaa kuulemaamme. Toisin sanoen ääni yhtenäistää koh-

tausta syy-seuraus-suhteisiin perustuen.

Chion esittää myös tärkeän havainnon siitä, miten ääni mahdollistaa meidät näkemään kuvasta josta-kin sellaista, mitä ilman ääntä emme näkisi (ibid., 34). Menemättä tässä yhteydessä sen syvemmälle hänen esittämiensä passiivisen ja aktiivisen käsittämisen eroihin, äänen manipulointimahdollisuuksiin tai kuulemisen suhteessa näkemiseen perustuvan alueen määrittelemättömämpiin rajoihin (ks. ibid., 33–34), on tärkeää huomata, että ohjaaja voi vaikuttaa ääntä muokkaamalla kohtauksen tulkintamahdollisuuksiin. Tässä kohden on kuitenkin muistettava, että *Korpinpolskan* äänimaisema voidaan useissa luontodokumentaarissa kohtauksissa ymmärtää pitkälti samanlaiseksi auditiiviseksi kokemukseksi, jonka luonnossakin koemme, koska äänen fokuointi aiheuttajaansa ei tietenkään ole aina mahdollista luonnossakaan. Tämä seikka tulee hyvin esiin myös *Korpinpolskan* maailmassa. *Korpinpolskan* useissa kaukaiseen maisemaan leikatuissa kuvissa kuulemme ääniraidalta esimerkiksi suden ulvontaa, vaikka emme itse sutta näekään. Toisin sanoen kuva asettaa tulkinnallemme visuaalisen kehyksen, tosin emme reaali maailmassakaan pysty visualisoimaan kaikkea kuulemaamme. Erotuksena elokuvan ja reaali maailman välillä ovat kuitenkin juuri kuvan asettamat kehykset, joita emme voi muuttaa. Lopulta tulkintamme on elokuvassa joka tapauksessa riippuvaista kuvan asettamista raameista, vaikka puhumme äänestä, joka on nauhoitettu kuvaustilanteessa, esimerkiksi dokumentaarisen elokuvan yhteydessä. Tästä seuraa, että vaikka kuvaan liitetty ääni, jonka aiheuttaja ei ole näkyvässä, olisi täysin ”totta”, emme voi sitä mitenkään todentaa elokuvassa (vrt. Chionin esittämään akusmatisointiin, ks. luku 3.2). Kuvan ulkopuolisella äänellä itsessään on dokumentaarisessa elokuvassa elokuvan sisällöstä – esimerkiksi tarinatilasta – informaatiota tuottava kertova funktio. Tällainen äänen tehtävä elokuvan kerronnan kannalta on vielä selvemmin havaittavissa elokuvan viimeisessä ”Suihkukone”-kohtauksessa ja myös ”Houre”-kohtauksessa.

Korpinpolskassa kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan nimikkokappaleeseen viittaava elektroninen muunnelma elokuvan alkupuolella ”Korpin hyppely” -kohtauksessa. Kuvassa korppeja kuvataan varsin runolliseen tyyliin hyppelemässä saaliinsa ympärillä – tanssien välillä ilmassa, välillä hangella. Tämä lyhyt kohtaus alkaa viulun ääntä ja elokuvan nimikkokappaletta jäljittelevällä synteettisellä äänimaisemoinnilla, johon yhdistyy tarinamaailmasta nouseva korppien raakunta. Muun äänimaiseman vaitessa viulu jatkaa muutaman tahdin viitaten myöhemmänä kuultavaan *Korpinpolska*-sävelmään. Elokuvan kuluessa *Korpinpolska*-sävelmän muunnelmaa kuullaan toistamiseen samanlaisessa kerronnallisessa yhteydessä jo aikaisemmin mainitussa ”Riekko”-kohtauksessa. Musiikin tehtävä on elokuvan tematiikkaan viittaava. Kohtauksessa korppi, ihmisen kilpailija, esit-

tää oman saalistanssinsa – ikään kuin vastatakseen elokuvassa myöhemmin ihmisen esittämään sävelmään ja tanssiin (metsästysriittiin). Elokuvan tunnusmelodia liitetään kohtauksessa korppiin, aivan kuin korpille kuuluvaksi, mutta sen lisäksi *Korpinpolska*-sävelmä on myös metsästäjän esittämä riitti pyyntionnensa takaamiseksi. Näin ollen korpin esiintymisen yhteydessä esitetty teema johtoaiheen tapaisesti luo kerronnallisia viittauksia niiden kohtauksien välille, joissa kyseinen teema kuuluu yhdistettynä korpin haaska-ateriointiin. Lisäksi musiikki luo viittauksen elokuvan nimeen esittäen sille lisätulkinnan: ”korpinpolska” on sekä korpin että ihmisen metsästysriitti. Toiseksi sävelmä luo myös kontrastia elokuvan äänimaisemalle, toisin sanoen se rikastuttaa elokuvan muotoa ja taiteellista kokonaisuutta.

”Hirvi suolla” -kohtaus elokuvan ensimmäisellä kolmanneksella esittää hirven juoksemassa suolla. Kohtauksen diegeettinen ääni koostuu veden loiskeesta ja hirven ääntelystä. Diegeettinen ääni vaihtelee elektronisen, melodiattoman, ei-diegeettisen ambient-äänien tieltä. Tunnelma muuttuu hieman unenomaiseksi. Ääni jatkuu seuraavaan kuvaan, jossa näytetään kuihtuvaa lehteä. Ääni ensin näkin yhtenäistää elokuvan rakennetta. Toiseksi sen voi myös ajatella liittyvän seuraavaan kuvaan temaattisesti: keltainen lehti symboloi talven tuloa ja kuolemaa, ääni saa uhkaavuutta ilmentävän ulottuvuuden. Tällainen viittaus äänellä voidaan ymmärtää symboliseksi representaatioksi. Kohtauksen äänenkäyttö valmistelelee ambient-äänien tulkintakehystä seuraavia samankaltaisia kohtauksia – kuten ”Houre” ja ”Hirvi ja suo” – varten, joiden yhteydessä myöhemmin käsitellen ilmiötä tarkemmin (ks. em. kohtaukset). Äänen uhkaavuutta viestivä tunnelma siis tihentyy elokuvan kuluessa ja saavuttaa lopulta ”Hirvi ja suo” -kohtauksessa täyden tehonsa. Kellastuneeseen lehteen päättyvä kuva muodostaa lyhyen montaasisarjan ensimmäisen kuvan. Seuraavaksi nähdään pöllö istumassa oksalla lähes äänettömässä talvimaisemassa ja lopuksi välähdys autiosta suomalaisemasta. Kuvat soveltuvat uhkaavuutta viestivään tunnelmaan.

”Metsästäjän muistelmia” -kohtaukseen siirrytään edellisen kohtauksen äänimaiseman siivittämänä. Vanhassa metsässä puu kaatuu rytinällä. Seuraavaksi näytetään mustaa, tyhjää kuvaa. Samanaikaisesti kuullaan viulun näppäilyä. Leikataan hiljaiseen vanhan miehen kasvoihin. Otos irtautuu elokuvan tarinamaailman aika- ja tilaulottuvuudesta eräänlaisena muistelmiana. Tämän kaltainen tulkinta saa vahvistusta myöhemmin ”Vainaja”-kohtauksesta. Metsästäjä alkaa kertoa vanhaa eskimorunoa:

Minun täytyy miettiä mitä panisin lauluuni. Mitä minulla olisi täällä korvessa? Minulla ei ole paljon kerrottavaa. Luotini osui suureen eläimeen josta saimme saappaanpohjat. Samana kesänä luotini osui suureen sarvieläimeen. Nyt en käy enää metsällä, mutta minä muistan kaiken.

Viulun virettä varmistelevat näppäilyäännet johdattelevat kuvaan metsämaisemasta, *Korpinpolska*-sävelmä alkaa. Seuraavaksi kamera siirtyy kuvaamaan talon nuorenparin tanssia. Kameran kuvatesa nuorenparin tanssia metsästäjän kertojaääni lukee musiikin päälle jatkoa edelliselle runolle:

Käsivarteni heiluvat korkealla ilmassa. Käteni heiluvat selkäni takana. Ne heiluvat pääni päällä kuin siivet. Minä tahdon nauraa, sillä korppi kävi ansallani. Minä tahdon nauraa, koska korppi söi saaliini. Minä tahdon nauraa, se ei ole naurun asia.

Musiikki lakkaa ja leikataan metsästäjään, joka alkaa soittaa äsken kuultua sävelmää tuvassa. Ollaan tarinan nykyhetkessä. Viulun soidessa kamera kuvaa nuorempaa isäntää mietteissään lukemassa lehteä ja talon emäntää virkkaamassa. Kamera siirtyy musiikin saattamana näyttämään hämärtyvää talvimaisemaa.

Elokuvan varsinainen musiikillinen kehys ilmaistaan ”Metsästäjän muistelmä” -kohtauksessa, jossa tiivistyy koko *Korpinpolskan* musiikki. Musiikkiin yhdistyvä eskimoruno liittyy suoranaisesti elokuvan tematiikkaan (ks. luku 4.2.3). Musiikilla on siten ensinnäkin kerronnallinen, elokuvan sisältöön eli tematiikkaan liittyvä tehtävä. Sävelmään liitetty teksti antaa laululle merkityksen. Laululla metsästäjä palaa metsästyskokemuksiinsa, samastuu osaksi luontoa ja ”muistaa tuon kaiken”. Metsästäjä kilpailee korpin kanssa saaliista ylvästellen omalla sävelmällään ja tanssillaan. Siten myös kohtauksissa, joissa korppi esitetään haaskalla tai metsästäjän saalista – kuten riekkoa – syömässä, kuullaan elokuvan ääniraidalta *Korpinpolska*-sävelmän muunnelmaa, joka nyt voidaan ymmärtää ”korppien polskana”. Musiikki muistuttaa runosta, jossa metsästäjä uhittelee ja ylvästelee korpille. Mutta kuva kertoo, kuinka asetelma luonnossa on vastavuoroinen: nyt korppi vuorostaan hypellen saaliinsa ympärillä esittää oman tanssinsa metsästysnimensä johdosta. Musiikki toimii konnotatiivisena vihjeenä, kuten edellä mainitussa ”Korpin hyppely” -kohtauksessa, musiikilla tulkitaan kerronnallisia tapahtumia. Musiikillisella viittauksella on myös symbolisen representaation funktio. Juva (2008, 47) kirjoittaakin, kuinka kyse saattaa tällöin olla laulusta, jonka sanoituksessa ilmenee elokuvan teema. Toiseksi sävelmään viittaus tapahtuu hienoisen johtoaihetekniikan käytöllä. Tämä edustaa myös representatiivista funktiota. Juva (2008, 46) mainitsee, miten musiikkia voidaan elokuvassa käyttää oopperan tapaan viittaamaan henkilöihin ja asioihin. *Korpinpolska*-sävelmän muunnel-

ma esitetään toisen kerran kahdessa kohtauksessa (”Riekko”), joissa korppi hyppelee saaliinsa ympärillä.

”Metsästäjän muistelman” -kohtauksessa sävelmän ja runon dramaturginen teho syntyvät tunnelman ja sanoman suoranaisesta yhteydestä elokuvan tematiikkaan. Erkki Pekkilä (2005, 62–63) esittää omassa tutkimuksessaan musiikista Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö*, kuinka muun muassa populaarimusiikin tekstit perinteisesti nähdään tulkinnalle avoimiksi. Nämä tulkinnan lähtökohdat kuitenkin muuttuvat elokuvan yhteydessä: tekstit eivät enää merkityksellisty elokuvassa niinkään vastaanottajan merkityksiä luovan toiminnan kautta, vaan elokuvan tarina ja kerronta luovat tulkinnalle puitteet. *Korpinpolskassa* ensimmäisen kolmanneksen luontokuvaus ja myöhemmin esitetyt metsästys- ja pyyntireissut vahvistavat runon ja laulun metsästysrituaaliin viittaavaa tulkintakehystä. Toiseksi metsästysrituaali myös kuvastaa maailmaa, jonka kanssa ihminen myöhemmin ajautuu törmäyskurssille. Näin ollen runon ensimmäisen osan viimeisen lauseen sanoman voidaan tulkita pahaenteisesti koskettavan myös nuorta isäntää, tosin sillä erotuksella, että pyyntikulttuurin harjoittaminen ei pääty hänen kohdallaan luonnollisen poistuman vuoksi, vaan ulkoapäin tulevan uhan takia. Täten *Korpinpolskan* pessimistinen vire rakentaa laulun ja runon yhdistelmälle, vanhasta metsästysrituaalista kertovan tulkinnan rinnalle, myös toisenlaisen tulkinnan, joka enteilee omavaraistaloudessa elävien ihmisten katoamista. Sävelmä siis luo elokuvan sisällä monitahoisen merkitysten viittausketjun, jonka havainnollistaminen vaatii asian tarkastelua myös vastaanottajasta käsin.

Kassabianin identifikaatioprosessin kannalta *Korpinpolska*-sävelmän voidaan ymmärtää tuottavan osittain sulauttavia identifikaatioita: sävelmä ja runo luovat suhteellisen rajatun tulkinnallisen kehysten tarinan tapahtumille. Tulkinnallista kehystä vahvistetaan elokuvan kerronnalla ja tematiikalla, kuten äsken huomattiin. Ja koska sävelmän lajityypilliset piirteet todennäköisesti jäävät tämän päivän katsojalle suhteellisen etäisiksi, ei liitännäisiä identifikaatioita lajityypillisyyden perusteella juurikaan synny. Mutta niin kuin Kärjä (ks. luku 3.4.1) painottaa, tarkastelussa pitäisi huomioida havainnoijan kompetenssia, eikä niinkään musiikin tekstuaalisia piirteitä. Jos ja kun katsoja peilaa runon ja sävelmän synteisiä omiin tiedollisiin lähtökohtiinsa tulkiten sävelmän metsästysrituaaliksi, ihmisen ja luonnon välisen suhteen heijastumaksi, voidaan puhua liitännäisidentifikaatiosta. Havainto syntyy katsojan tietojen ja kokemusten pohjalta, eli kyse on siitä kuinka tunnistettavia musiikki, runo ja niiden kautta ilmenevä perinne ovat katsojalle.

Kyse on yleisemmin ottaen siitä, missä määrin musiikki kantaa merkityksiä, olipa kyse sitten valmiista tai elokuvaa varten sävelletystä musiikista: esimerkiksi missä määrin musiikissa – tai äänessä – on sellaisia elementtejä, tiettyjä kulttuurisia piirteitä, joihin katsoja voi samastua tai miten ääni ja musiikki etäännyttävät brechtiläisen vieraannuttamisprosessin tavoin katsojan tarkastelemaan ääntä ja musiikkia suhteessa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan (ks. esim. Välimäki 2008, 110–111). Välimäki (2008, 111) osoittaa asiaa havainnollistavan huomion: musiikin ja äänen merkitykset eivät pelkästään muodostu suhteessa kuvaan, vaan esimerkiksi myös suhteessa toisiin ääniin. Välimäen huomiota voidaan jatkaa: se minkälaisen merkityksen, esimerkiksi suihkukoneen, ääni elokuvassa saa ja missä määrin samastumista tai vieraannuttamista (termeistä riippuen) tapahtuu, riippuu ensinnäkin näkökulmasta (esimerkiksi tematiikan kautta määriteltävästä), josta ääntä tarkastellaan ja toiseksi kontekstista – elokuvasta ja/tai sen ulkopuolisesta maailmasta – johon ääntä suhteutetaan (ks. myös ”Suihkukone”-kohtaus luvun 4.2.5 lopussa).

Korpinpolska-sävelmä myös yhtenäistää elokuvan rakennetta. Tällainen elokuvan rakennetta yhdistävä funktio musiikilla on etenkin silloin, kun musiikki jatkuu suhteellisen samanlaisena läpi elokuvan (Juva 2008, 50). Sävelmän elokuvaa yhtenäistävä vaikutus täten sopii *Korpinpolskaan* erityisen hyvin, sillä sävelmä kuullaan elokuvassa pari kertaa kokonaisuudessaan samanlaisena. Toiseksi sävelmästä kuullaan kaksi jo aikaisemmin mainitsemaani samanlaista muutaman tahdin mittaista muunnelmaa samankaltaisissa kerronnallisissa yhteyksissä. Mitään muuta suoranaista musiikkia elokuvassa ei kuulla. On kuitenkin huomattava, että elokuvan koko äänimaailma osallistuu yhtenäisen vaikutelman luomiseen. Toisin sanoen musiikilla ja muilla äänillä eli äänisuunnittelulla on ratkaiseva merkitys elokuvan rakenteellista, mutta myös temaattista yhtenäisyyttä muodostettaessa.

Keskeinen kerronnallinen funktio äänellä on elokuvan tematiikan kannalta ”Metsänkaato” -kohtauksessa, jossa nuori isäntä on jäljittämässä hirveä metsällä. Pysähtyessään tulille keittääkseen kahvia hän kuulee moottorisahan ääntä. Äänen lähdettä ei näydetä. Kohtaus on ensimmäinen viittaus ulkoapäin koettuun uhkaan. Äänellä rakennetaan elokuvan tarinamaailman sisäinen viittaus, jonka merkitys ilmenee ja korostuu elokuvan edetessä. Kirjoitan aiheesta tarkemmin ”Metsänkaato yltyy” -kohtauksessa.

Nuoren isännän metsästysreissun kuvaus jatkuu. Seuraavassa ”Houre”-kohtauksessa kuvataan mie-

hen kivettyneitä, vakavia kasvoja, hänen hiihtäessään metsässä. Realistinen äänimaisema häviää ”Hirvi suolla” -kohtauksesta tutun voimistuvan ambient-äänien alle. Seuraavaksi leikataan kuvaan, jossa nähdään hirvi suolla. Ääni heikkenee. Seuraavaksi näytetään metsästäjän kasvoja. Mies tuijottaa mielteliään näköisenä nuotiota.

Äänellä on ensinnäkin rakenteellinen funktio. Se voidaan nähdä elokuvan rakennetta yhtenäistävänä johtoiheena: samankaltainen ääni on jälleen liitettynä aikaisemmin mainittuun samankaltaiseen kohtaukseen – jossa hirvi juoksee suolla. Toiseksi ”Houré”- ja ”Hirvi suolla” -kohtaukset eriävät tarinan aika-tila-ulottuvuudesta, sillä hirvi nähdään kuvissa aina kesäisellä suolla riippumatta tarinan nykyhetken vuodenajasta. Kohtaukset siten muodostavat uuden kerronnallisen ulottuvuuden, eräänlaisen näyn maailman, jonka luomiseen ääni keskeisesti liittyy (kyseistä ilmiötä olen tarkastellut seikkaperäisemmin *Sinisen imettäjän* analyysissä, ks. luku 4.3.5). Äänellä on siten myös kerronnallinen funktio, ääni viestii eräänlaisesta metsästäjän unenomaisesta näystä.

”Houré”-kohtauksen näynomaista maailmaa rakennetaan myös tarinamaailman ”hiljaisilla äänillä”. Chion (1994, 131–133) kirjoittaa suspension-ilmiöstä, jossa tarinatilan äänet leikataan – useimmiten hetkellisesti – pois. Äänen vaimeneminen synnyttää vaikutelman tyhjyydestä tai mysteeristä, useimmiten tavalla, jota katsoja ei edes huomaa: katsoja aistii ilmiön pikemminkin alitajuisesti kuin tietoisesti (ibid., 132). Suspension synnyttää vaikutelman phantom-äänestä. ”Näemme” kuvan äänet, mutta emme kuule niitä. Kuvasta muodostuu ikään kuin kysyvempi, mutta myös vapaampi tulkinnalle. (Ibid.) Äänet siis asettavat katsojan tarkastelemaan kuvaa uudesta näkökulmasta. ”Houré”-kohtauksessa tarinamaailman realistisen äänimaailman korvautuminen ambient-äänellä sammuttaa tarinatilan äänet ja samalla synnyttää kuvitteellisen, mentaalisen, äänimaailman, jonka äänettömyys kiinnittää katsojan huomion kuvan yksityiskohtiin: ensimmäisessä kuvassa metsästäjän kasvojen liikkeisiin – aivan kuin mielen maisemaan – ja toisessa kuvassa veden loiskumiseen ja hirven ympärillä hyörivään sääskiparveen ja ennen kaikkea ääniin, joita kuvassa voisi olla. Phantom-ääni (maailma) siis ikään kuin itsessään muodostaa kuvitteellisen ulottuvuuden, jollaista voidaan verrata jo mykkäfilmissä havaittavaan ilmiöön kuvan kysyvyydestä ja siten tarinan kuvitteellisesta ulottuvuudesta (ks. myös luku 2.1, jossa käsittelin ilmiötä mykkäfilmin yhteydessä; myös Chion 1994, 132). Lopulta kyse on siis phantom- ja ambient-äänien luodusta tarinan ulottuvuudesta, joka voidaan ymmärtää eräänlaisena metsästäjän houréna. Kyseinen ilmiö havaittiin myös aikaisemmin tarkastelemassani ”Hirvi suolla” -kohtauksessa.

Seuraavaksi kuvataan leivontatuokiota. Tuvan äänimaailman täyttää radiouutinen, jossa kerrotaan paperiyhtiöiden Oulun alueen toimintaa järkeistävistä fuusioista. Uutiset implikoivat paperiyhtiöiden toiminnan seurauksien ulottuvan myös tarinan päähenkilöiden elinpiiriin. Diegeettisellä äänellä on täten selvä elokuvan tematiikkaa rakentava tehtävä: uutislähetys viestii omavaraistaistaloudessa elävien ihmisten ja modernin yhteiskunnan välillä kasvavasta juovasta. Talon emäntä sulkee radion kesken lähetyksen ja jatkaa leipomista.

Seuraavassa ”Hirvenmetsästys”-kohtauksessa koirat tervehtivät pihalla metsästysreissulta palaavaa Petteriä. Vanhan metsästäjän kertojaääni aloittaa:

Kerran komeasarvinen hirvas asetti huolettomana kylkensä minulle alttiiksi. Voi kuinka minun piti kyyristellä kätköpaikassani, mutta tuskin olin vilaukselta nähnyt eläimen kyljet, kun luotini tunkeutui niiden lävitse hartioiden pituudelta, ja kun sinä ihana hirvas laskit vetesi ja vaivuit maahan, silloin suuri ilo ympäröi minut.

Kuvassa nuori isäntä kaivaa repustaan koirille hirven teurastuksesta jääneitä hukkapaloja. Kertojaääni lopettaa. Leikataan ”Hirvenkaato”-kohtaukseen, jossa nuori isäntä näppäilee viulua onnistuneen metsästysreissunsa kunniaksi. Vanha isäntä on allapäin. Ja syykin selviää emännän ilmoittaessa metsäyhtiön edustajan vierailusta: rakenteilla oleva metsäautotie on jo keväällä valmis.

Edellisen kohtauksen kertojaääni selventää kuvassa nähtävän nuoren metsästäjän paluun liittyvän todellakin onnistuneeseen hirvenkaatoon. Kertojaäänen esittämä runo liittyy ”Metsästäjän muistelmama”-kohtauksen runoon ja on siten yhdistettävissä *Korpinpolska*-sävelmään. Runolla syvennetään tarinan yhtenäisyyttä ja kommentoidaan tapahtumia. Myös diegeettisellä musiikilla, Petterin satunnaisella improvisatorisella viulun näppäilyllä, on itsessään tässä kohtauksessa sisällöllinen funktio, koska musiikki ennen kaikkea ilmaisee metsästäjän tunnetta – kepeä viulun näppäily viestii onnistuneesta pyyntireissusta.

Vaikka soitto ei olekaan suoranaisesti *Korpinpolska*-sävelmään viittaava, voidaan se kuitenkin ymmärtää nuoren isännän eräänlaiseksi metsästyssävelmäksi, aivan kuten vanha metsästäjäkin on soittanut viulullaan *Korpinpolska*-sävelmää, onnistuneesta hirvenkaadosta kertovaa laulua. Täten

musiikki nivoutuu elokuvan tematiikkaan ja synnyttää kerronnallisen viittauksen ”Metsästäjän muistelman” -kohtaukseen. Nuoremman metsästäjän musisointi nivoutuu osaksi sitä metsästysperinnettä, johon eräänlainen rituaalinen musisointikin metsältä paluun jälkeen kuuluu. Näin ollen nuoren metsästäjän musisointi yhtenäistää elokuvan tarinamaailmaa tematiikan tasolla, vaikka se ei itsessään kerrokaan mitään ratkaisevasti uutta. Musiikilla on siis ennen kaikkea elokuvan rakennetta yhtenäistävä funktio. On kuitenkin huomattava, että musiikki voidaan väljästi ymmärtää kerronnalliseksi myös silloin, kun sitä verrataan kohtauksen yleiseen tunnelmaan: tuvassa on vakava ja hie-man kireä tunnelma, johon metsästäjän kepeä musisointi ei sovi. Tätä kuvastaa erityisesti Paavon äksyily: ”Mitä sinä turhaan rämpytät?”, johon Petteri vastaa: ”Kyl sitä nyt yhdel hirvel voi vähän.” Soittelu on siten ymmärrettävissä ainoastaan onnistunutta pyyntireissua kuvaavana ja enemmänkin metsästäjän tunnemaailmaa myötäilevänä. Musiikki itsessään ei periaatteessa ole ”tarpeeksi” kerronnallista, koska kohtauksesta voidaan ilman musiikkiakin ymmärtää metsästäjän musisoinnin liit-tyvän hirven metsästyksen.

Kohtaus toimiikin hyvänä esimerkkinä kerronnallisen ja ei-kerronnallisen musiikin määritelmän häilyvästä erosta: Musiikilla on kohtauksessa sisällöllinen funktio, koska musiikki syventää rooli-henkilön tunnetta (ks. Juva 2008, 45–46), vaikka musiikki ei kerrokaan mitään oleellisesti uutta. Toisaalta musiikki on selvemmin ymmärrettävissä kertovaksi sillon, kun sitä verrataan kohtauksen yleiseen ilmapiiriin. Kyse on siis paljolti tulkinnasta ja painotuseroista. Lopuksi nähdään, että musiikilla voi olla samanaikaisesti rakenteellinen, kerronnallinen ja tunnelmaa luova tehtävä.

”Metsänkaato yltyy” -jakso alkaa kohtauksella, jossa nuori isäntä on kokemassa verkkoja järven-jäällä. Elokuvan ääniraita viestii läheisessä metsässä käynnissä olevista puunkaatotalkoista. Seuraa-vaksi kuvataan, kuinka Petteri hiihtää metsässä moottorisahan ääntä kohti. Meteli yltyy. Kamera näyttää metsurin pisteenä horisontissa. Petteri hiihtää moottorisahan äänien saattelema talolleen. Seuraavassa kohtauksessa hän juo kahvia mietteissään. Moottorisahan äänet kuuluvat vieläkin hä-nen mielessään. Ääni muuttuu pahaenteiseksi, vaimeaksi, ambient-ääneksi kuvattaessa pöydän ää-ressä istuvan vanhan isännän ja nuoren emännän kasvoja.

Moottorisahan ääni liittyy siihen kerronnalliseen kehykseen, jota olen jo aikaisemmin tarkastellut ”Metsänkaato”-kohtauksen yhteydessä. Metsänkaadon äänellä on kerronnallinen funktio. Ääni aset-tuu vastakkain kuvan kanssa miltei koko jakson ajan. Moottorisahojen meteli synnyttää vaikutelman

toisenlaisesta, uhkaavasta, todellisuudesta, joka on täysin vastakkainen tunnelmaltaan talvista verkkokalastusta ja hiihtoa esittävän kuvan kanssa. Tällainen kohtauksen yleistä tunnelmaa luonnehtiva äänen tehtävä liittyy usein siihen, mitä ohjaaja on halunnut kohtauksellaan viestittää (Juva 2000, 46). Äänellä siis luodaan jyrkkä kontrasti aikaisemmin kuvatun eläinten ja puiden äänistä koostuvan luonnonmaiseman ja tämän, toisen, moottorisahojen metelöinnin täyttämän maailman välille. Moottorisahan ääni ilmentää muualta tulevaa uhkaa, jota ei vielä tässä vaiheessa juurikaan konkretisoida mutta joka jo täysin hallitsee tilaa. Tätä äänen tilaa hallitsevaa vaikutusta vielä korostetaan sillä, että ääni ikään kuin jatkuu metsästäjän mielessä vielä silloinkin, kun hän on jo palannut kotiinsa. Tämän lisäksi jakson painostavaa tunnelmaa vielä alleviivataan jakson loppupuolen ambient-äänellä, joka muuntuu metsästäjän subjektiivisesta äänimaailmasta elokuvan tarinamaailmassa nähtävien kolmen henkilön kollektiivista tuntemusta heijastavaksi ääneksi. Onkin huomattavaa, että ambient-ääni muistuttaa ”Houre”- ja ”Hirvi suolla” -kohtauksista tuttua ääntä. Toisin sanoen ambient-äänen uhkaavuutta heijastava piirre tihentyy tarinan edetessä.

”Vainaja”-jakso alkaa kohtauksella, jossa emäntä on kattanut kahvia Petterille ja Paavolle. Hän lähtee hakemaan Paavoja sisälle. Kamera kuvaa tuvan ikkunan takaista näkymää, talvista maisemaa, kun samassa kuullaan oven aukeavan ja emännän säikähtynyt huudahdus: ”Petteri.” Seuraavaksi tarinamaailmaa takautuvasti kommentoivana (vrt. ”Metsästäjän muistelmä” -kohtaukseen) nähdään Paavon soittavan vielä kerran *Korpinpolska*-sävelmän ja hänen kertojaäänensä lausuvan:

Ihana oli nähdä, miten peurat kerääntyivät metsistä laumoihin ja aloittivat vaelluksensa pohjoista kohti, pelokkaasti ne katselivat ansoja jotka olin virittänyt. Ihana oli nähdä, miten suuret laumat levisivät metsistä tasankojen valkealle, ihana oli nähdä.

Ennen kuin kertojaääni ja musiikki ovat lakanneet, kuvassa nähdään Paavosta lapsuuden kuva ja seuraavaksi emäntä pesemässä Paavon ruumista. Musiikki ja runo eroavat tila-aika-ulottuvuudeltaan elokuvan tarinamaailman nykyhetkestä. Ne toimivat eräänlaisina vanhan miehen muisteluina, jotka rakentavat elokuvan sekä temaattista että rakenteellista yhtenäisyyttä. Temaattisessa mielessä laulun siivittämään runoon kiteytyy kuin tuulahduksena menneestä omavaraistaloudessa eläneen ihmisen sielunmaisema, joka on pikku hiljaa mureneva hänen elinpiirinsä kutistuessa. Musiikilla ja runolla luodaan siten myös harras ja synkkä tunnelma kohtaukseen.

Edellisestä kohtauksesta johdatellaan ”Suomaisema ja moottorisahat” -kohtaukseen h-mollisointuun

perustuvalla ja urkusaundia muistuttavalla yhtäjaksoisesti soivalla klusterilla. Ääni muistuttaa ”Hirvi suolla”- ja ”Houre” -kohtauksien ääntä melodiattomuudellaan. Ääntä on myös käytetty dynaamisesti samalla tavalla: ääni voimistuu pikku hiljaa samanaikaisesti rakentaen uhkaavaa tunnelmaa, mutta se ei kuitenkaan peitä tarinamaailman ääniä kokonaan alleen. Ääni kiteyttää tässä tapauksessa edellisten kohtauksien synkän tunnelman – muun muassa Paavon kuolemasta ja eräpoliisin vierailusta johtuneen. Lopulta ääni vaimeten sulautuu seuraavan kohtauksen suomalaisen äänimaailmaan. Tämä elokuvan alkupuolelta tuttu suolintujen ja muiden eläimien äänistä sekä metsänäänistä koostuva äänimaailma hukkuu tauotta käyvien moottorisahojen pauhuun. Talon isännän ja emännän jäädessä kahdestaan on myös heidän elinpiirinsä alkanut kutistua vauhdilla. Edellisen kohtauksen mollisointuun perustuva ääni siten eräänlaisena musiikillisena korostuksena – stringerinä – esittää tarinan käännekohdan, joka enteilee omavaraistaloudessa elävien ihmisten loppua.

”Hirvi ja suo” -kohtaus alkaa kuvalla Petteristä, joka istuu mietteliään näköisenä saunan lauteilla. Leikataan suomalisemaan, jossa nähdään hirven rämpivän vaivalloisesti eteenpäin. Kuvan ääni koostuu aikaisemmin ”Hirvi suolla”- ja ”Houre” -kohtauksista tutusta melodiattomasta ambient-äänestä, johon nyt sekoittuu koko ajan voimistuva tauoton moottorisahojen meteli. Tarinamaailman muut äänet on leikattu pois, mikä korostaa moottorisahan meteliä. Seuraavaksi moottorisahojen äänet vaimenevat suspension-ilmion mukaisesti ja ambient-ääni voimistuu. Kuvassa hirvi juoksee ikään kuin vielä kerran siinä vanhassa maisemassa, jossa se elokuvan alussa nähtiin. Tässä kolmannessa äänellisesti samaan johtoaiheeseen liittyvässä kohtauksessa (aikaisemmat ”Hirvi suolla”- ja ”Houre”) selvästikin kommentoidaan elokuvan tarinan saamaa käännettä: luonnonrytmin häiriintyminen, jota moottorisahan äänen sekoittuminen tarinamaailmaan luonnehtii, vaikuttaa suoranaisesti ihmisen – metsästäjän – mieleen. Hän mietteissään – ja jopa samanistisissa houreissaan hirveksi muuntuneena – vielä kerran palaa siihen suomalisemaan, joka kohta on katoava.

Korpinpolskan viimeisessä kohtauksessa ”Kuolema” näytetään ränsistynyttä lintujen valtaamaa taloa, jonka seinät ovat romahtaneet ja josta ihmiset ovat lähteneet. Lintujen ääneen sekoittuu suihkukoneen etäistä jylinää. Kuuluu voimakas räjähdystä muistuttava ääni, aivan kuin äänivallin rikkoutuminen. Lintu lentää säikähdyksissään ulos talon aukinaisesta ovesta. Kamera tarkentaa lattialle tippuneeseen linnunmunaan, jonka särkyneiden kuorien välistä näkyy kuollut sikiö. Elokuva päättyy.

Viimeisen kohtauksen suihkukoneen ääni ei deakusmatisoidu (de-acousmatize) eli kiinnity mihinkään havaittavaan äänen tuottamaan lähteeseen, vaan se jää kirjaimellisesti ilmaan roikkuvaksi ääneksi. Siten se yhdistyneenä aikaisemmin mainittuihin moottorisahojen ääniin entistä tehokkaammin ilmentää kasvotonta uhkaa, teknisen kehityksen ehdoilla kulkevaa maailmaa, jonka edessä omavaraistaloudessa elävät ihmiset ovat joutuneet antamaan periksi. Ääni suoranaisesti viestii siitä, kuinka moderni maailma, joka on aikaisemmin hahmottunut metsänhakkuiden, radion ja yhteiskunnan esittämien normien kautta, on nyt viimeistäänkin saapunut kokonaisvaltaisesti omavaraistaloudessa elävien ihmisten elinpiiriin. Näin ollen suihkukoneen ääni yhtenäistää elokuvan temaattista kehystä esittämällä vielä yhden – ja lopullisen – särön ihmisen luontosuhteessa. Suihkukoneen ääni sinetöi kohtauksen synkän tunnelman, mutta se myös symboloi koko elokuvan pessimististä sanomaa: Ihminen hävittää ympäriltään ympäristön ja samalla hienovaraisen luonnon rytmien tuntemuksen, joka on sulautuneena vanhoihin tapoihin ja tietämykseen, kykyyn elää luonnon kanssa harmoniassa. Lopulta aina vain kauemmas ja kokonaisvaltaisemmin hamuava teknisen kehityksen airut ja masinoija, ihminen, liput liehuen murskaa alleen luonnon ja siten myös itsensä.

4.3 *Sininen imettäjä*

4.3.1 Tausta

Sinistä imettäjää edelsi Lehmuskallion toinen kokoillan elokuva *Skierrin – vaivaiskoivujen maa*, joka jatkoi *Korpinpolskan* tematiikka sillä erotuksella, että *Skierrissä* tapahtumat sijoittuvat saamelaisen elämänpiiriin ja maisemiin. *Sinisen imettäjänkin* kohdalla edellisen elokuvan teon yhteydessä syntyneet ajatukset loivat pohjan uudelle elokuvalle. Toiviainen (2009, 60) kirjoittaa, kuinka *Sinisen imettäjän* tematiikka syntyi Lehmuskallion omakohtaisista kokemuksista ja ajatuksista: Mitä on olla taiteilija? Mitä on taide? Nämä kysymykset loivat pohjan uuden elokuvan maailmalle. *Sinisen imettäjän* lähtökohtiin liittyy myös eräs mielenkiintoinen seikka elokuvan äänimaailmaa ajatellen: elokuvan suunnitteluvaiheessa Lehmuskallio totesi, että mykkäelokuva edustaa elokuvan ideaa puhtaimmillaan. Suunnitelmissa hänellä oli tehdä taiteilija Niilo Hyttisen kanssa yksinomaan kuvien varassa toimiva elokuva kuuromykästä taidemaalariasta. (Ibid.) Valmiissa elokuvassa nähdään Lehmuskallion käsittelevän kuvaa ja ääntä sen verran uudella tavalla, että Hyttinen innostui elokuvan valmistumisen jälkeen kuvaamaan tapaa ennen näkemättömäksi suomalaisessa elokuvassa (ibid., 70).

Lehmuskallio löysi Hyttisestä hengenheimolaisensa, oman tiensä kulkijan. Hyttisen työt kommentoivat 1960- ja 1970-luvun rakennemuutosta, autioituvia kyliä ja nopeaa kaupungistumista. Yleisemmällä tasolla kyse oli vanhojen elinkeinojen katoamisesta ja sitä kautta niiden ihmisten, jotka kantoivat perinnetietoutta ja käytännön osaamista itsessään. Hyttisen taide lähestyy niitä samoja aihe-alueita, joista Lehmuskallio on kiinnostunut. Elokuvan johtoajatus syntyi kummankin taiteilijan tarpeesta pohtia sitä, ”miten taide ja taiteilija voivat syntyä ja kasvaa kylmästä ja autiosta maasta, ankaran luonnon ja välinpitämättömän miljööön puristuksessa.” (Ibid., 60–62.)

Elokuvan käsikirjoittamiseen perustettiin ryhmä, joka Lehmuskallion ja Hyttisen lisäksi koostui Elokvakontaktin entisestä pääjohtajasta Helmi-Paula Pulkkisesta. Elokuvan kuvaukset aloitettiin helmikuussa 1984, ja ne jatkuivat syyskuulle saakka. Elokuva kuvattiin Puolangalla. (Ibid., 62–63.) Elokuvan äänityksestä vastasi jälleen Antero Hokkanen. Elokuvan musiikin sävelsi Pekka Jalkanen osittain eskimoiden, mordvalaisten ja marien kansanrunoihin mukautuen.

Sininen imettäjä poikkeaa Lehmuskallion muista elokuvista siinä mielessä, että siinä käytettiin enemmän kokeneita ammattinäyttelijöitä kuin hänen elokuvissaan aikaisemmin tai myöhemmin. Silti elokuvan pääroolia näyttelee Niilo Hyttinen, joka ei ole siis varsinainen näyttelijä, vaan taidemaalari, jota hän myös elokuvassa esittää. Jälleen Lehmuskallion kriteerinä oli ensisijaisesti mahdollisimman aidon näyttelijäsuorituksen löytäminen. (Ibid.)

Elokuvan tekee myös poikkeukselliseksi edeltäjiinsä nähden mustavalkofilmin käyttö, jonka perusteltiin yksinkertaistavan ja pelkistävän esitettävää asiaa (ibid.). Elokuvan harvat värikohtaukset nousevatkin täydessä loistossaan korostetusti esiin. Elokuvan taiteilija esitetään pelkistettyyyden ja huomion fokuosoinnin nimissä kuuromyökkänä. Näin huomio kiinnittyy hänen visuaaliseen maailmansa näkyjen kautta ja toisaalta hänen ainoaan tapaansa – viittomisen lisäksi – kommunikoida eli maalaamiseen ja maalauksiin, hänen taiteeseensa.

4.3.2 Tapahtumat

Sininen imettäjä alkaa kohtauksella, jossa taiteilija Joel Ström katselee kirkon alttaritaulua kuin vas-

tausta odottaen. Kuva siirtyy näyttämään utuista järvenpintaa pitkin lähestyvää, tyhjältä näyttävää, soutuvenettä. Seuraavassa kuvassa Joel istuu veneessä katsellen ympärilleen. Hiljaisuuden rikkoo ohi lujaa vauhtia kiitävä moottorivene. Seuraavaksi kuvassa nähdään Joelin näynomainen ilmestys Aino, muusa, joka hänelle toistuvasti ilmestyessään kannustaa ja muotoilee Joelin taiteilijan tehtävää. Joel palaa ateljeehensa ja rupeaa maalaamaan. Kuvassa nähdään taiteilijan toinen näynomainen ilmestys, sellisti, joka antaa äänen taiteilijan sielun musiikille.

Maalaaminen keskeytyy kun äiti hakee Joelia isänsä avuksi maalaistalon töihin. Kertun, Joelin tulevan morsiamen, äiti päivittelee Joelin taiteilijan hommia: ”Ei se kykene elättämään itseään saati sitten sinua.” Seuraavaksi Joel nähdään peltotöissä, mutta vain hetken, sillä hän lähtee maalaamaan, kun sellisti ilmestyy kuvaan soittamaan. Ja silloin kun Joel tuskailee maalaamisiensa kanssa, ilmestyy Aino, kuten esimerkiksi Joelin yrittäessä vangita keväisen kosken voimaa maalaukseensa. Aino lohduttaa Joelia: ”Älä tuhlaa aikaasi kopioimiseen, voima on sinussa itsessäsi.”

Joel saa ensimmäisen tilaustyön, kun pastorinrouva käy esittämässä tilauksen Joelille liikennöitsijä Antikaisen muotokuvan maalaamisesta. Maalaistalon elämä jatkuu töineen. Joelin sisko käy lapsineen kyläilemässä. Kirsti, sisaren tytär, innoittaa Joelia kertomaan enkeleistä ja paratiisista. Seuraavaksi kylässä vietetään juhannusta, mutta Joel tyytyy seuraamaan juhlintaa sivummalta.

Seuraavaksi unenomaisessa kohtauksessa Kirsti ilmestyy Joelille Ainon roolissa. Näky katoaa, Joel maalaa omakuvansa ja seuraavaksi Kertun kuvan. Joelin maalaukset eivät kuitenkaan kelpaa Kertulle eivätkä Antikaiselle. Pastorinrouva selittää Joelin ratkaisua Antikaisen kuvan kohdalla seuraavasti: ”Taiteilijat tekevät sellaisia töitä kuin tekevät, ei sille voi mitään.” Liikennöitsijä Antikaisen näkemys on hieman erilainen. ”Kyllä voi”, hän vastaa. Taas kerran äiti tulee keskeyttämään Joelin maalaamisen – maalaistalon työt odottavat.

Joel ja hänen isänsä ovat metsätöissä. Isä saa surmansa jäätyään puun alle, mutta seuraavassa kuvassa näemme hänet puhumassa suoraan kameralle maallisen elon kärsimyksistä. Joel jatkaa isänsä urakan loppuun. Aino kannustaa Joelia maalaamaan katkeroitumatta ympäristönsä asettamasta paineesta. Kerttu käy kertomassa Joelin äidille odottavansa lasta Joelille.

Lopulta Joelin korjailema maalaus kelpaa Antikaiselle, vaikka juuri muuta arvostusta taiteilija ei osakseen saakaan. Lopulta Kerttu kertoo myös omalle äidilleen odottavansa lasta ja suunnittelevansa naimisiinmenoa Joelin kanssa. Äiti päivittelee. Elämä maalla soljuu eteenpäin. Joel opettaa sisarenpojalle nuoralla kävelyä, kylpee ammeessa joen varressa ja maalaa. Lopuksi koittavat häät, Joel pitää näyttelyn ja lapsi syntyy. Viimeisessä kohtauksessa Joel soutaa järvellä, ja Aino kertoo vastauksen alussa esittämäänsä arvoitukseen sellistin soittaessa.

4.3.3 Tematiikka

Sininen imettäjä tarkastelee taiteilijaa hänen sisäisen maailmansa ja ulkoisen, yhteisönsä määrittämän, maailman puristuksessa. Taidemaalari Joel Ström etsii keinoja ilmaista itseään taiteensa avulla maailmassa, jossa taiteilijan työ ei ole rinnastettavissa ”oikeaan työhön”. Oikeaa työtä hänen yhteisössään edustavat muun muassa maanviljelijän ja metsätyömiehen ammatit. Taiteilija kuvataan yhteisönsä ulkopuolisena omaa tehtäväänsä toteuttavana kummajaisena. Taiteilijan ulkopuolisuutta yhteisöstä on vielä korostettu tekemällä hänet kuuromyökkäksi. Taiteilijan sisäinen rauhattomuus, joka ajaa häntä lähes epätoivoisella vimmallä eteenpäin, ei helposti välity hänen ilmaisukanavansa, taiteen, kautta muille. Mutta hänen taiteilijan tehtävänsä ei ole hänelle itselleenkaan selvä. Joel etsii paratiisia, joka ”on hänen sydämessään paljaana luomisen tahtona, ja tämä tahto, paratiisin kaipuu on olemassa siksi, että ihminen kokee olevansa vajavainen ja tietää että myös maailma kaipaa parantamista – ei kaunistelua, vaan täydeksi tulemistä, tosioloista kuvaa itsestään” (Toiviainen 2009, 64).

Sininen imettäjä on saanut nimensä Joel Strömin / Niilo Hyttisen taulusta, jossa taiteilijan isähahmo näyttäytyy oman itsensä taakkana ja imettäjänä (ibid., 67). Elokuvasa Joelin isä näyttäytyy taiteilijan taakkana ja toisaalta tämän imettäjänä – taiteilijaa ei olisi ilman isää olemassa (ibid., 71). Toisaalta elokuvan nimi viittaa myös Joelin ympäristöön, joka perinteisten töiden ohella muuntuu runoksi, lauluksi, fantasiaksi ja kuviksi eli taiteeksi, mutta se myös ristiriitaisella tavalla samanaikaisesti rajoittaa hänen taiteensa tekemistä, kuten isäkin maa- ja metsätöineen.

Vaikka Joelin etsimä paratiisi ei edustakaan perinteistä raamatullista paratiisin ideaa, on raamatullinen tematiikka vahvasti esillä *Sinisessä imettäjässä*, esimerkiksi kirkossa kuvatuissa alttarikohtauksissa ja elokuvan julisteessa, jossa kuvataan lähes koko kuvan täyttävä käärme viisinkertaisena ke-

ränä omena suussa lukitun oven edessä. Toiviainen esittää tulkinnassaan käärmeen viestittävän, että ”paratiisiin ei ole paluuta, paratiisi on olemassa vain oman tuhonsa kuvana” (ibid., 66). *Sininen imettäjä* esittää tinkimättömän taiteilijan, joka väsymättä etsii keinoja itseilmaisulleen maailmassa, jossa taide loppujen lopuksi merkitsee hyvin vähän muille ihmisille. Joelin maalaaminen näyttäytyy jatkuvana etsimisenä, ikään kuin mysteerinä, jota hän itsekään ei pysty selvittämään. Lehmuskallio (ibid., 78–79) kiteyttääkin elokuvan ajatusta esittämällä, että ihmisen kuvallinen ilmaisu ei ole juurikaan kehittynyt muinaisista kalliomaalauksista. Ihminen ei nykyisellä teknologiallakaan yllä luola- maalausten viestiä syvemmälle. Ihminen piirtää samaa kuvaa edelleenkin, mutta ”mitä hän etsii?”. (Ibid.)

4.3.4 Kerronnan toteutus

Sininen imettäjä on pääasiassa kuvattu mustavalkofilmille. Kontrasti kerronnassa luodaan muutamalla värikuvalla. Esimerkiksi elokuvan alussa kirkon alttaritaulu esitetään värikuvana, kuten myös kohtauksessa, jossa Kirsti kyselee Joelilta enkeleistä osoittaessaan taulua. Jälkimmäisessä esimerkissä kohtaus saa värit vasta, kun kamera luo viimeisen, ikään kuin Joelin silmäyksen tauluun. Väreinä nähdään myös osittain ne kohtaukset, joissa Joel kylpee ammeessa joen varressa ja kävelee rakentamallaan nuoralla. Värit ikään kuin kontrastien kautta ilmentävät taiteilijan sisäisessä maailmassa tapahtuvia muutoksia, ne kuvastavat eräänlaista hetkellistä innoitusta, tapaa kokea asioita siinä missä sellomusiikkikin.

Sininen imettäjä kertoo maalaisyhteisöstä jossakin Kainuun korvessa. Elokuvasa ei varsinaisesti kiinnitetä huomiota tapahtumien maantieteelliseen sijaintiin. Sen sijaan vuodenaikojen kierto esitetään kokonaisuudessaan. Siihen mahtuvat maanviljelijän toukokiireet, syksyn elonkorjuu ja talven metsätyöt.

Elokuvasa esitetään useita unen- ja fantasianomaisia – runollisia – kohtauksia, joissa sellisti ja Aino ilmestyvät Joelille. Taiteilijan sisäisen maailman liikkeet ilmenevät sellomusiikkina ja näkyinä. Pääasiassa elokuva on siis mustavalkoinen, mutta tietyt tarkkaan valitut kohtaukset esitetään väreinä. *Sininen imettäjä* eroaa perinteisestä elokuvasta niin kuvan- kuin äänenkäsittelyn puolesta. Hyttinen tiivistää: ”Siinä ei ole puhtaita kuvia, eikä selkeitä ääniä. Ne muuttuvat koko ajan toisikseen,

kuva ääneksi, ääni kuvaksi” (Toiviainen 2009, 77). Dialogit ovat pääasiassa lyhyitä. Siihen tietysti vaikuttaa se, että kuuromykkä taiteilija pystyy kommunikoimaan ympäristönsä kanssa ainoastaan viittomalla ja taiteellaan. Toisaalta dialogien lyhyys ja niukkuus juuri kiinnittävät huomion elokuvan kuvaan ja ääneen.

Elokuvan tarinaa kuljetetaan runojen, laulujen ja näkyjen maailmassa. Kerttu nähdään useaan otteeseen itsekseen hyräilemässä: milloin laulut kuvataan hänen soololauluinansa, milloin niihin yhtyy kokonainen kuoro. Ympäristön kuvaus kansanperinteen – tanssin, runouden, loitsujen ja satujen – kautta korostaa taiteen alkuperän olevan ihmisten arkitodellisuudessa ja tajunnassa (ibid., 67–71). Raskaus ja häävalmistelut herättävät eloon perinteen, joka toteutuu kansanrunon, -laulun ja -tanssin sykkeessä (ibid., 71).

4.3.5 Äänen ja musiikin analyysi

Sinisen imettäjän musiikki on elokuvaa varten sävellettyä musiikkia, jonka tehtävä määräytyy osittain epätyypillisellä tavalla. Tästä ensimmäisen esimerkin tarjoavat sellon yksittäiset äänet ja toisiinsa yhtenäisempi musiikillinen tekstuuri, joita kuullaan useimmissa kohtauksissa päähenkilön tunnemaailmaa ja sisäisiä näkyjä kuvaavana. Toiseksi *Sinisen imettäjän* musiikinkäyttö rajautuu temaattisesti samankaltaisiin tilanteisiin silloin, kun elokuvassa ilmennetään perinteen jatkuvuutta ja merkitystä. Kolmanneksi voidaan erottaa ne musiikilliset tilanteet, joissa musiikillinen ilmaisu on pääasiassa tarinan tietyn roolihenkilön yhteydessä esitettyä. Neljänteen ryhmään kuuluvat muut äänet ja musiikki, jotka jäävät edellä mainittujen ryhmien ulkopuolelle. Niitä on kaiken kaikkiaan vähän. *Sinisen imettäjän* sävelletty musiikki tarjoaa hyvin erilaisen lähtökohdan musiikin tehtävien kartoittamiseen kuin *Korpinpolskan* pääasiassa luonnonäänistä, tehosteäänistä ja valmiista musiikista koostuva äänimaailma.

Analysoin *Sinisessä imettäjässä* pääasiassa elokuvaa varten sävellettyä musiikkia, enkä elokuvan äänimaailmaa niin laaja-alaisesti kuin *Korpinpolskassa*. Otan joitakin ääniä lähitarkasteluun silloin, kun ne vaikuttavat kokonaisuuden, esimerkiksi tematiikan tai kerronnan, kannalta merkittäville. Sävelletyn sellomusiikin kohdalla kirjoitan sellon yksittäisistä äänistä silloin kun musiikillinen tekstuuri on hyvin niukkaa. Sellon äänen ja musiikin erottelulla pyrin siis ensisijaisesti havainnollista-

maan musiikillista tekstuuria. Toisin sanoen yksittäiset sellon äänet voidaan myös ymmärtää musiikkina. Keskityn *Sinisen imettäjän*, kuten *Korpinpolskankin*, analyysissä tarkastelemaan ensisijaisesti äänen ja musiikin elokuvan kerrontaan, rakenteeseen ja katsomiskokemukseen vaikuttavia funktioita. Seuraavassa rakennekaaviossa (Kaavio 2) esitän *Sinisen imettäjän* äänen ja musiikin kannalta keskeisimmät analysoimani kohtaukset. *Sinisen imettäjän* analyysissä esiintyy joitakin yksittäisiä, analyysiä täydentäviä ja havainnollistavia kohtauksia, joita en ole nimennyt erikseen.

Kohtaus	Ääni ja musiikki
1. Alkutekstit	Lapsen parkaisu ja hyräilyä
2. Alttaritaulu	Kuorolaulua
3. Vene lipuu	Kuorolaulua
4. Joel ja Aino	Yksittäisiä sellon ääniä
5. Ateljee	Yksittäisiä sellon ääniä
6. Pelto	Yksittäisiä sellon ääniä
7. Pelto II	Yksittäisiä sellon ääniä
7. Kerttu ja isä	Hyräilyä
8. Hokema	Yksittäisiä sellon ääniä
9. Kirsti ja Joel	Yksittäisiä näppäilyjä sellon ääniä
10. Kansantanssi	Kuorolaulua
11. Kirsti ja Aino	Melodista sellomusiikkia
12. Ateljee II	Melodista sellomusiikkia
13. Sinä olet maalari	Yksittäisiä sellon ääniä
14. Kevät	Melodista sellomusiikkia
15. Metsänkaato	Surumielistä sellomusiikkia
16. Kerttu ja potkukelkka	Kuorolaulua
17. Morsiusrituaali	Kuorolaulua
18. Sellisti vedessä	Yksittäisiä sellon ääniä
19. Loppukohtaus	Sello- ja viulumusiikkia

Kaavio 2: Rakennekaavio *Sinisen imettäjän* keskeisistä ääntä ja musiikkia sisältävistä kohtauksista.

Sinisen imettäjän alkutekstien aikana kuullaan ääntä ja musiikkia, ensiksi vastasyntyneen lapsen parkaisu, johon sitten yhtyy tuudittavaa naisen hyräilyä. Alkutekstien jälkeen kuvassa nähdään kirkon alttarimaalaus, Botticellin *Kevät*, kaikessa väriloistossaan. Tämän jälkeen kamera siirtyy näyt-

tämään taidemaalari Joel Strömin kasvoja – värimaailma pelkistyy vähitellen mustavalkoiseksi.

Lapsen parkaisu ja sitä seuraavan ”äidin” hyräilyn tehtävä on ensinnäkin sulauttaa katsoja elokuvan maailmaan, aivan kuten *Korpinpolskan* alkukohtauksen äänimaailma tekee. Toiseksi lapsen äänestä ja äidin tuodittavasta hyräilystä koostuva äänimaailma myös viittaa elokuvan nimeen, *Siniseen imettäjään*, ja siten se yhtenäistää elokuvan taiteellista kokonaisuutta. On kuitenkin huomattava, että kyseinen äänimaailma myös viittaa elokuvassa tapahtuvaan lapsen syntymään. Kyseessä on elokuvan tematiikkaan tehty viittaus. Lisäksi Kerttu – tuleva äiti – esittää elokuvan kuluessa useassa kohtauksessa alussa kuullun kaltaista hyräilyä, tosin diegeettisenä onscreen -äänenä. Hyräily siis myös yhdistää elokuvan kohtauksia rakenteellisella tasolla.

Ensimmäisen kohtauksen (”Alttaritaulu”) intensiteetti voimistuu, kun alkutekstien hyräilyteema hetkeksi katkeaa ja alkaa sitten uudelleen ei-diegeettisen kuoron esittämänä kameran kuvatessa Joelin kasvoja. Gorbman esittää musiikin toimivan konnotatiivisena vihjeenä silloin, kun se esimerkiksi ilmaisee tunnetta, tulkitsee kerronnallisia tapahtumia tai roolihenkilön moraalialia (ks. luku 3.3). Musiikin voidaan ajatella viittaavan taiteilijan sisäisen maailmaan myllerrykseen, aivan kuin Joel olisi haltioituneena jostakin suuremmasta pyhästä tunteesta katsellessaan alttaritaulua. Tällainen tulkinta saa vahvistusta edellisestä kuvasta, joka esitettiin kaikessa väriloistossaan, eli elokuvan perinteisestä mustavalkovärimaailmasta poikkeavana.

Seuraavaan ”Vene lipuu” -kohtaukseen johdatellaan edellisestä kuvasta jatkuvalla moniäänisellä naiskuorolaululla. Kuvassa nähdään aluksi tyhjältä vaikuttava soutuvene lipumassa usvaista ja tyynätä järven pintaa pitkin. Musiikki lakkaa ja kuva tarkentuu kahteen veneen pohjalla nukkuvan hahmoon, Joeliin ja Kerttuun.

Yhtäjaksoisesti kuultava musiikki yhdistää ”Alttaritaulu” ja ”Vene lipuu” -kohtaukset rakenteen tasolla yhtenäiseksi jaksoksi. Toiseksi äänimaailma yhtenäistää koko jakson tunnelman: alkutekstien aikana kuultu lapsen parkaisu ja naisen hyräily, joka jatkuu naiskuorolauluna, yhdistää kuvan, jossa Joel hartaan näköisenä katsoo alttaritaulua, kuvaan taivaallista pyhyttä viestivästä sumuisesta järvenpinnasta. Musiikki suhteessa kuvaan luo yhtenäisen pohjan pyhän tulkinnalle. Toiviainen (2009, 63) kuvaa, kuinka katsoja tässä (”Vene lipuu”) kohtauksessa voi kokea olevansa läsnä syntymän ja

kuoleman hetkellä, jolloin ihminen ja maailma näyttävät neitseellisessä tilassaan. Kuorolaulun ja alkutekstien aikana kuullun lapsen parkaisun merkitys on epäilemättä merkittävä tällaisessa tulkinnassa. Musiikki siis rakentaa ”Vene lipuu” -kohtauksen tunnelmaa, joka ikään kuin roolihenkilön sisäisen maailman kautta suodattuu pyhäksi. On siis huomattava, että ”Alttaritaulu”- ja ”Vene lipuu” -kohtaukset ovat ylipäänsä tulkittavissa Joelin näyksi. Siten koko jakson yleinen tunnelma voidaan tulkita hänen näkökulmastaan.

Toisin sanoen edellisessä tulkinnassa musiikki on osittain parafrasista, kun Joelin tunteiden ajatellaan myötäilevän etenkin ”Alttaritaulu”-kohtauksen tunnelmaa. Mutta kuvan ja musiikin suhde voidaan ymmärtää jaksossa myös vahvasti polaariseksi, kun äänien ja musiikin ajatellaan luovan jo itsessään oman kerronnallis-tunnelmallisen ulottuvuuden kuvaan ja tarinaan nähden: pyhän vaikutelman voidaan ajatella syntyvän myös lapsen syntymää kuvastavasta äänestä eli parkaisusta ja ”äidin” hyräilystä, joka yhdistyy ei-diegeettiseen korkeaviritteiseen ja ”puhtaaseen” ja aivan kuin kaiutetusta tilasta – kirkosta – nousevaan naiskuorolauluun. Kuten Bacon (2000, 240–241) omassa esimerkissään elokuvasta *Monsieur Hire* esittää, polarisoinnista on kyse silloin, kun musiikilla luodaan erityinen tunnelma, joka muuten jäisi saavuttamatta – roolihenkilöiden käyttäytymistä ei siis varsinaisesti tueta musiikilla. Tässä kohden on hyvä muistuttaa, että polarisoivan ja kontrastoivan musiikin ei tarvitse välttämättä olla edes kertovaa, vaan se voi toimia myös kommentoivana tai muotoa luovana (ibid., 241). Lopuksi jakson musiikki voidaan ymmärtää eräänlaiseksi ylikuonnolliseksi, johonkin toiseen ulottuvuuteen kuuluvaksi ääneksi. Chion (1994, 123) kirjoittaa, että tällainen toiseen ulottuvuuteen – muistoihin ja kuvitelmiin – viittaava ääni useimmiten liittyy johonkin pyhään ja kuolemattomaan, ”jumalalliseen kokemukseen”. On huomattava, vaikka Chion tarkastelee kuvan takaista äänellä luotua ulottuvuutta ensisijaisesti tarinamaailman äänistä, kuten phantom-äänestä (ks. luku 4.2.5) käsin, voidaan kuvan takaista ulottuvuutta hahmotella myös ei-diegeettisen äänen perusteella (ks. Chion 1994, 123–133). Hänen mainitsemaansa toisesta ulottuvuudesta viestivää ei-diegeettistä ääntä kuullaan esimerkiksi Akira Kurosawan elokuvassa *Dreams* – jota siis myös Chion käyttää tarkastelussaan esimerkkinä. Eräässä elokuvan kohtauksessa lumimyrskyn takia hankeen tuupertunut retkikuntalainen kokee näyn, jossa hänelle ilmestyy enkelimäinen hahmo. Ei-diegeettisenä äänenä kuullaan Chionin sanoin ylikuonnollisen kaunista ääntä (ks. ibid., 132).

”Joel ja Aino” -kohtaus esittää ensimmäisen kerran Ainon ilmestyminen Joelille. Aino määrittelee Joelin tehtävää – taiteilijana olemista. Seuraavaksi kuullaan yksittäisiä sellon ääniä, mutta musiikin lähdettä ei näytetä. Joel lähtee soutamaan pois. Kamera kuvaa hänen kasvojaan. Sello soittaa uhkaa-

valta kuulostavia pieniä sekunteja, joita sävyttää sävelkorkeutta hienoisesti muuttava nopeahko vibrato. Veneen saapuessa rantaan nähdään veneessä myös Kerttu, mikä osoittaa edellisen kohtauksen Joelin näyksi. Sellon äänet lakkaavat Kertun puhutellessa Joelia. Joel poistuu nopeasti maalaamaan.

Sellon äänet ensinnäkin yhdistävät kohtauksia. Elokuvan tarinamaailma näyttäytyy ikään kuin Joelin näkyinä silloin, kun kohtauksessa kuullaan sellon soittoa. Tällaiset yhteydet rakennetaan referentiaalis-narratiivisina viittauksina: sellon äänet johdattavat Joelin sisäiseen maailmaan, näkyihin ja fantasiaan, ja osoittavat kenen kannalta tai minkälaisesta näkökulmasta kerronta tapahtuu. Toiseksi sellon äänet kuvastavat Joelin sisäisen maailman myllerrystä, kaipuuta taiteen tekemiseen. Sellon äänet toimivat konnotatiivisena vihjeenä, eli ne ilmaisevat tunnetta. Näin tapahtuu esimerkiksi ”Joel ja Aino” -kohtauksessa: Ainon muotoillessa Joelin taiteilijan tehtävää alkaa sellon soitto lähes välittömästi – tosin rikkonaisena ja epämääräisenä, ikään kuin tukahtuneena. Musiikista ei ole kuultavissa mitään selkeää melodiaa tai harmoniaa. Yksittäiset huiluäänet vuorottelevat nopeahkolla vibratolla sävytettyjen pienien sekuntien ja epäpuhtaiden äänien kanssa. Musiikki kuvastaa Joelin taiteilijan tehtävän suorittamisen vaikeutta, jatkuvaa innoituksen ja merkityksen etsimistä. ”Ateljee”-kohtauksessa kuvataan sellisti, Joelin henkimaailman ilmentymä, soittamassa ateljeessa Joelin maalaessa. Kun äiti pyytää Joelia tämän isän avuksi, katkeaa sellon ääni. Tämä kuvastaa Joelin taiteilijan äänen sammumista, tosin vain hetkeksi, mutta myös ympäristön välinpitämättömyyttä hänen maalaamistaan kohtaan.

”Pelto”-kohtauksessa kuullaan sellon soittoa Joelin tehdessä maatalon töitä. Hänet ja sellisti nähdään useissa kuvissa samanaikaisesti. ”Pelto”-kohtauksessa sellon soitto muuttuu hieman edellistä kohtausta melodisemmaksi muutaman tahdin mittaisiksi yksittäisiksi säveliksi. Matalat ei-huiluäänet katkeilevat. Ne myös vuorottelevat rahisevien jousella soitettujen korkeiden huiluäänien kanssa. Syntyy vaikutelma Joelin rauhattomasta mielestä, joka ei löydä ulospääsyään sävelien vuolaana virtana maatöiden puristuksessa. Musiikki muuttaa sävyään seuraavassa ”Pelto II”-kohtauksessa, jossa Joel kuvataan peltotöissä. Aikaisemmasta ”Pelto”-kohtauksessa kuultu sellon soitto alkaa äkillisesti kesken kohtauksen. Tällä kertaa äänet koostuvat osittain nopeahkolla vibratolla sävytettyjen äänien ja hauraiden huiluäänien sulaumasta, ikään kuin korostaen Joelin tarvetta maalaamiseen. Niinpä hän poistuu määrätietoisin askelin – kesken peltotöiden – metsään maalaamaan keväistä vesiputousta. Sellon soitto siis määrittää selvästi sen hetken kun Joelin inspiraatio maalaamiseen syttyy. Toiseksi sävelet myös kuvaavat rosoisuudellaan, epäpuhtaudellaan ja osittaisilla pienillä sekunneilla Joelin tunteen syvyyttä, tosin sanoen hänen sisäisen rauhattomuuden voimakkuutta, jonka seurauk-

sena hän jättää työt kesken. Hänen sisäisen maailmansa myllerrystä selittää edelleen tilanne, jossa Joel yrittää vangita ”kevään voimaa” aikoessaan maalata vesiputouksen. Samanaikaisesti kuullaan edellä kuvatun kaltaista sellon soittoa, joka tällä kertaa katkeaa Ainon ilmestyessä. Aino esittää, että Joel vain tuhlaa aikaansa jäljentämiseen ja että voima löytyy Joelista itsestä. Toisin sanoen Joelin toinen muusa, sellisti, ilmentää mielen sekavuutta ja tarvetta maalaamiseen, kun taas toisen muusa esiintyy ylivertaisena ja kaikki tietävänä toisena ”äänenä”, jonka syttyessä sellon ääni sammuu.

Sellon äänien/sellomusiikin rakenteellinen funktio on vahva, koska se yhdistää kohtauksia voimakkaasti toisiinsa. Toiseksi sellon soitto edellä mainituissa kohtauksissa kertoo ennen kaikkea taiteilijan sisäisen maailman myllerryksistä, eli se ilmaisee hänen tunnetilaansa. Edelliseen liittyen sellon äänet lisäävät tarinan esittämisen kerronnallisia keinoja ja määrittävät tarinatilaa.

Kyse on siis tarinatilan laajentamisesta äänellä. Kerronnan näkökulman ja tasojen muodostumista on Henry Bacon käsitellyt kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000). Sivuan kirjassa esitetyn näkökulmaotoksen ja fokalisaation käsitettä, koska ne auttavat hahmottamaan esimerkkikohtauksemme kerrontaa. Kumpikin käsite lähestyy ilmiötä, jossa tiivistäen on kysymys tarinan suodattumisesta roolihenkilön kautta (Tonteri 2003,15–17; ks. myös Bacon 2000, 195–209, 232). Näkökulmaotoksen käsite pyrkii ensisijaisesti havainnollistamaan, miten – visuaalisen näkökulman hengen mukaisesti – otoksen näkökulma määräytyy katseen mukaan, vaikka kuvaa leikataan muutenkin. Lisäksi näkökulmaotos voi esittää tietoa roolihenkilön sisäisestä tilasta (Bacon 2000, 198). Samaa asiaa lähestytään myös kerronnan tasojen määrittämiseen liittyvällä fokalisaation käsitteellä, joka lyhyesti ottaen tarkoittaa ”missä määrin tarinainformaatio tarkentuu henkilöihin tai ohjautuu, määräytyy ja suodattuu henkilöiden kautta” (ibid., 232). Kerronnan tasot nähdään kuitenkin ensisijaisesti hierarkkisena systeeminä, jossa ylempi taso alistaa alemmaa tasoa (ibid., 229–230). Siten kyse on myös tarinan tasojen kautta hahmottuvasta tarinan syvyydestä. Toiseksi fokalisaatio näkökulmaotoksen mukaisesti esittää kerronnan tietyn roolihenkilön katseen mukaan tai sen vierestä (ibid., 232).

Esimerkkitapauksessamme tapahtumia havainnoidaan sekä roolihenkilön ”ulkopuolelta” että tarinamaailman roolihenkilön subjektiivisen kokemuksen kautta. On kuitenkin huomattava, että diegeettinen sellomusiikki heijastaa roolihenkilön sisäistä maailmaa, yhtä tarinatilan ulottuvuutta, joka on rinnakkainen – siis samanaikaisesti ilmenevä – tarinan niin sanotun objektiivisen tilan kanssa. Esi-

merkissämme leikataan sekä katseen mukaan että tarkastellaan tilannetta roolihenkilön sivusta ja, vaihdellen, yleisemmästä näkökulmasta – jolloin kuva on niin sanotusti objektiivinen. Leikkausta tarkastelemalla ei kuitenkaan päästä määrittämään kohtauksen koko tarinatilaa. Roolihenkilön visuaalinen näkökulma ei siis laajenna tilaa, vaan jopa hetkellisesti kutistaa sitä. Myöskään objektiivinen taso ei esitä koko tarinatilaa. Sen sijaan sellon äänet laajentavat tarinatilaa, koska ne kuullaan samanaikaisesti tarinatilan muiden äänien kanssa eli objektiivisen ympäristön yhteydessä. Hahmottaaksemme kohtauksen tarinatilaa voidaan edellä mainituista kerronnan tasoista soveltaa ajatusta kerronnan syvyydestä, vaikka se ehkä liiaksi assosioikin tarinatilaa vertikaalisena ulottuvuutena, kun taas havainnollisempaa on kenties puhua vain tarinatilan laajenemisesta, sen eri ulottuvuuksista. Voimme siis huomata, että esimerkkikohtauksen sellon äänet ikään kuin syventävät – tiettyyn roolihenkilöön eli Joeliin fokusoituen – kerrontaa, tilaa, kuvaamalla hänen mentaalista maailmaansa, mutta musiikki ei rajaa tiettyä yhtä näkökulmaa kerrontaan.

Seuraavaksi onkin hyvä huomata, että *Sinisessä imettäjässä* on lukuisia kohtauksia, joissa kerronnan näkökulma esitetään musiikilla. Esimerkiksi ”Aino ja Joel” -kohtauksen musiikki esittää kenen näkökulmasta kerrontaa rakennetaan, mutta kyse ei ole niinkään edellä mainitusta visuaalisesta näkökulmasta. Bacon (2000, 203) esittää, miten otoksen subjektiviteetin astetta voidaan jäsentää kolmiportaisesti: visuaalinen näkökulmaotos, henkilön fyysisen tai psyykkisen tilan aiheuttama vääristymä, joka muokkaa näkymää tietynlaiseksi tai henkilön kuvitelma. Toisin sanoen viimeksi mainitussa kohtauksessa kysymys on siitä, kenen kautta kerronta ylipäänsä suodattuu ja siten ilmenee esimerkiksi kuvitelmana, jossa subjektiviteetin aste on suurimmillaan. Kerronnan näkökulma ilmaistaan tällaisissa kohtauksissa musiikilla, jonka lähdeä ei näytetä kuvassa.

Joelin esiintymisen yhteydessä kuultua sellon ääntä/sellomusiikkia voidaan jäsentää elokuvamusii-kin käsittein seuraavasti: ääni on subjektiivista, Joelin ”kuulemaa”, diegeettista offscreen -ääntä silloin kun sellonsoittajaa ei nähdä kuvassa ja subjektiivista diegeettista onscreen -ääntä silloin kun tämä nähdään kuvassa (ks. myös luku 2.2.2).

Sellon soittoa kuullaan myös kohtauksissa, jotka eivät suoranaisesti liity maalaamiseen. Joelin äidin ja isän palatessa kalastamasta he näkevät metsänlaidassa kävelevän Joelin kantamassa ohuita puita. Samassa kuullaan elokuvan ääniraidalta yksittäisiä – hajanaisia – säveliä, jotka nopeasti typistyvät yhdeksi sellon ylärekisterin säveleksi. Ääni jatkuu seuraavaan kohtaukseen, jossa Joel rakentaa tuo-

mistaan puista puujalat. Pian hän kävelee niillä pellolla. Seuraavaksi leikataan kohtaukseen, jossa Joel auttaa isäänsä viikatteen teroituksessa – sellon ääni on lähes vaiennut, mutta se syttyy pikku hiljaa, kun sisaren lapset saapuvat kylään. Sellon soitto säestääkin lasten puujaloilla leikkiä. Edellisissä kohtauksissa kuultavat yksittäiset sellon äänet rakentavat jälleen kontrastin Joelin sisäisen maailman ja maalaisyhteisön työntäyteisen maailman välille, aivan kuten edellä mainituissa kohtauksissa. Silloinkin kun Joel ei maalaa – eikä lähde välittömästi sellomusiikin soidessa purkamaan innoitustaan maalaamiseen – on hänen kaipuunsa muualla kuin maalaistalon työssä. Sellon luoma äänimaailma siis viittaa toistuvasti Joelin sisäisen maailman paloon – tarpeeseen tehdä taidetta. Sellomusiikki tai useimmiten vain yksittäiset äänet viittaavat jatkuvasti Joelin sisäisen maailman ja maalaistalon työnteon väliseen ristiriitaan.

Edellä olen jo maininnut, kuinka sellon äänet/sellomusiikki yhtenäistävät elokuvan rakennetta. Juva (2008, 50) kirjoittaa, kuinka vaikutelma elokuvan yhtenäisyydestä luodaan mahdollisimman samankaltaisena läpi elokuvan jatkuvan musiikin avulla, aivan kuten esimerkiksi klassisessa elokuvassa on tyypillisesti tehty musiikin perustuessa samankaltaiseen soitinnukseen, soinnutukseen, rytmitykseen ja melodioihin. *Sinisen imettäjän* sellomusiikki ilmenee useissa kohtauksissa rikkonaisena, hieman kokeellisena, mutta teknisesti, soinnillisesti (huiluäänet, vibraton käyttö, epäpuhtaat äänet ja voimakkaat dynaamiset vaihtelut) ja pitkälti temaattisesti samankaltaisena, ikään kuin perustuen johtoiheen vähäeleiseen muunteluun. Lisäksi sellomusiikki vaikuttaa elokuvan muotoon ja siten rikastuttaa elokuvan taiteellista kokonaisuutta.

”Kerttu ja isä” -kohtauksessa Kerttu syöttää sängyssä makaavaa huonokuntoista isäänsä. Äiti maanilee keittiössä – Joel on ”taiteilija”, eikä siten sopiva mies hänen tyttärelleen. Kohtauksessa kuuluu samankaltaista hyräilyä kuin alkutekstien aikana. Melodia on kansanlaulun tapaista kvartin alueella liikkuvaa mollisävelmää Kertun esittämänä. Melodia katkeilee aina kun äiti huutelee keittiöstä. Tällä Kertun hyräilyllä on sisällöllinen funktio: se ilmentää Kertun tunnetta ja jossain määrin luonnetta. Kerttu näyttäytyy rauhallisena, omaan maailmaansa uppoutuneena haaveilijana, joka vahvan sisäisen maailmansa avulla kestää ympäristönsä painetta. Kerttu ei kuulu yhteisöön, koska hän on Joelin, yhteisöön sopimattoman taiteilijan morsian. Musiikki avulla Kerttu pystyy irtautumaan tästä ympäristöstä. Kertun ja Joelin sisäistä maailmaa kuvataankin heidän kummankin kohdalla musiikin avulla.

Edellä kuvatun kaltaisia yksittäisiä sellon ääniä kuullaan myös kohtauksissa, joissa Joelia ei ole läsnä, kuten esimerkiksi kohtauksessa ”Hokema”, jossa Joelin sisarenpoika ja Joelin äiti istuvat rannalla. Poika kysyy äidiltä edessä uivan linnun nimeä. Äiti vastaa pojalle aivan kuin kansanrunoa tai loitsua mukaillen: ”Poijatpojajopojopojukkapoikkeli...piipattaa...” Hokeman lopussa vastaan arvoituksellisesti kysymykseen: ”lintu, kuoleman lintu.” Toiviainen (2009, 70) esittää hokeman liittyvän ihmisten todellisuuteen, jonka lähteet ovat läsnä heidän arkisessa elinpiirissään; siinä missä Joelin taide ei vastaa sovinnaisella ”näköisyydellä” kohteitaan, muuttuu arkipäivän todellisuuskkin, esimerkiksi loitsujen muodossa fantasiaksi ja runoiksi. Kohtauksen sellomusiikki, joka koostuu pääasiassa yksittäisistä jousella soitetuista huiluäänistä, kuvastaa tätä arkitodellisuuden ylittävää todellisuutta, joka ilmenee Joelin taiteen ja kansanperinteen kautta. Toisin sanoen sellomusiikilla rakennetaan elokuvan temaattista yhtenäisyyttä. Sellomusiikki toimii konnotatiivisena vihjeenä ankkuroidessaan kuvan merkityksen toiseen todellisuuteen.

Kohtauksen sellomusiikki voidaan ymmärtää hetkellisesti myös parafrasiseksi. Hokeman poukkoileva rytmi on sanojen pii-pat-taa yhteydessä hetkellisesti parin tahdin ajan samassa rytmissä sellon äänien kanssa. Tätä valssirytmikkaan perustuvaa kohtaa imitoidaan sellon huiluäänillä Mikki Hiiri -tyylin mukaisesti. Pääasiassa musiikki voidaan kuitenkin aikaisempaan viitaten ymmärtää tarinamailmasta jotakin uutta kertovaksi eli kerrontaan liittyväksi, vaikka sellon yksittäiset epäpuhtaat, ”kokeelliset”, äänet heijastavatkin hokeman absurdia tunnelmaa.

”Kirsti ja Joel” -kohtauksessa Kirsti kyselee Joelilta maalausten aihepiiristä: ”Miksi Joel on maalannut käärmeen miehen syliin ja miksi hän ei maalaa paratiisia tai enkeleitä?” Joel esittää Kirstille lapsena piirtämiään enkeleiden kuvia. Hän kertoo, että ei osaa enää tehdä sellaisia. Sen sijaan oikeita enkeleitä löytyy hänen näyttämästään Botticellin *Kevästä*. Kohtauksessa kuullaan yksittäisiä näppäiltyjä sellon huiluääniä, jotka eivät muodosta mitään selkeää melodista linjaa. Äänet syttyvät verkkaisesti, soivat pitkään ja puhtaasti – eikä aikaisemmalle sellon soinnille ominaista rosoisuutta kuulla. Kohtauksen sellomusiikki ei temaattisesti eikä soinnillisesti liity aikaisemmin kuultuun sellomusiikkiin. Musiikin lähdettä ei myöskään näytetä kuvassa. Musiikki muodostaa kohtauksessa uudentyypisen, arvoituksellisen tunnelman. Äänien puhtaus ja seesteisyys kuvastavat Joelin mielen rauhallisuutta, jonka hän voi kokea Kirstin seurassa. Lapsuuden viattomuus ja lapsen viattomat kysymykset osuvat Joelin taiteilijuuden kiinnekohtiin. Kuten Toiviainen (2009, 65) kirjoittaa, kadotetut paratiisit löytyvät vain lapsuuden kadonneesta ajasta tai kadonneen ajan taiteesta.

Edellisen kohtauksen lopussa kuultavat kansanlaulun ensimmäiset tahdit johdattavat ”Kansantanssi”-kohtaukseen, jossa aluksi Joel nähdään kävelemässä epäluuloisen näköisenä kohti tanssipaiikkaa. Esilaulaja aloittaa kappaleen sanoilla: ”Antakaa minun liikutella, liikutella jalkojani, liikutella jalkojani, liikutella jalkojani”, johon kuoro yhtyy: ”antakaa minun tanssia, tanssia...” Laulun jatkuessa leikataan pellon keskelle sijoitetulle tanssilavalle, jossa ihmiset tanssivat tämän kuorolaulun tahdisa, eli kohtauksen musiikki ikään kuin nousee tarinamaailmasta, vaikka sen lähdettä ei nähdä. Kohtaus kuitenkin osoittautuu enemmänkin Joelin unenomaiseksi näyksi kuin tarinan ”todellisuudessa” tapahtuvaksi, vaikka seuraavaksi leikataankin juhannusjuhlan keskelle, mikä voisi myös viestiä, että edellisen kohtauksen tarinamaailma saa suoranaista jatkoa. Tässä seuraavassa kohtauksessa kuuluu tavallista haitaritunnelmointia diegeettisenä offscreen -ääninä, joka sekoittuu tarinatilan diegeettisiin ääniin. Viittaus kuvan ja musiikin yhteisestä tarinamaailmasta luodaan ikään kuin yhtenäisen, ”aidomman”, äänimaailman avulla kuin mitä kuoromusiikki suhteessa edellisen kuvan sisältöön heijastelee. Kuoromusiikki ikään kuin häilyy diegeettisen ja ei-diegeettisen rajamailla impliikoiden näynomaista tunnelmaa – musiikki suoranaisesti kommentoi tapahtumia, mutta sen lähdettä ei näytetä kuvassa. Musiikki synnyttää mielikuvan siitä aikaisemmin mainitusta ”todellisuudesta”, jossa kansanperinne näyttäytyy osana Joelin sielunmaisemaa. Siten kansantanssikohtaus kuorolauluneen voidaan tulkita Joelin näyksi, joka kumpuaa hänen arkipäiväisestä elinympäristöstään.

Musiikilla on siis kohtauksessa elokuvan tematiikkaan viittaava tehtävä, mutta tällä kertaa referentiaalis-narratiivisena vihjeenä (vrt. ”Hokema”-kohtaukseen): musiikki osoittaa kerronnan toimintaympäristön – kuorolaulanta implikoi kansanperinnettä, mutta myös näyn muodossa Joelin sisäistä maailmaa. Toisaalta musiikki myös suoranaisesti tukee kuvan toimintaa eli tanssia, paitsi sanallisesti myös rytmillisesti. Musiikki voidaan ymmärtää polarisoivaksi kertovaksi musiikiksi ensimmäisessä tulkinnassa ja jälkimmäisessä kuvan tapahtumia tukevaksi parafrasiseksi musiikiksi. Tässä vaiheessa on kuitenkin syytä muistaa, että polarisoiva musiikki voi esiintyä myös ei-kertovassa tehtävässä, kuten jo esitin *Korpinpolskan* analyysissä. Toisin sanoen ”Kansantanssin” musiikin tehtävä voidaan nähdä myös elokuvan muotoa, taiteellista kokonaisuutta, ”ainoastaan” rikastuttavana, eikä niinkään kerronnallisena. Kohtauksessa musiikin ei-kerronnallisuus kuitenkin pääasiassa ilmenee parafrasien kautta, koska musiikki tukee kuvan toimintaa, tanssia. Voidaan kuitenkin kysyä, miksi juuri musiikki pitäisi nähdä kuvaa myötäilevänä? Kysymys havainnollistaakin sitä ongelmaa mikä näihin perinteisiin elokuvamusiikin käsitteisiin liittyy (ks. luku 2.2.1). Toisin sanoen edellä mainitut käsitteet eivät aina kovinkaan hyvin pysty osoittamaan elokuvan sisäisten viittausten kautta synty-

neitä syy-yhteyksiä, jotka kuvan ja äänen vastakkainasettelu useimmiten jättää huomioimatta. Niinpä ”Kansantanssi”-kohtauksen musiikin tulkinta – eli musiikki heijastaa Joelin sisäistä maailmaa – rakentuu ensisijaisesti musiikin ja kuvan kokonaisuudesta ja sen suhteessa elokuvan temaattiseen ympäristöön. Tällainen tulkinta siis vaatii kuvan ja musiikin tarkastelua koko elokuvan kontekstissa.

Seuraavassa ”Kirsti ja Aino” -kohtauksessa Joel näkee Ainon kautta suodattuneena unenomaisessa näyssään Kirstin veden äärellä. Kirstin hävitessä metsään myös Joelin näky katoaa. Seuraavaksi kuullaan rauhallista f-molliin perustuvaa melodista selloteemaa. Leikataan unimaailmasta Joelin ateljeehen (”Ateljee II”-kohtaus), jossa sellonsoittaja jatkaa teeman soittoa Joelin maalatessa oma-kuvaansa. Musiikki osoittaa näkyjen maailman ja Joelin taiteen tekemisen yhteyden, mutta myös sen, että hänen taiteellinen innoituksensa löytyy hänen elinpiiristään: Toiviainen (2009, 66) luonnehtii, kuinka Kirstin kautta heijastuva lapsen viattomuus ja kuviteltu paratiisin idea eivät riitä Joelin taiteen innoittajaksi, vaan hänen taiteellinen innoituksensa nousee arkisista asioista, mitä ilmentävät Ainon ja sellistin ilmaantuminen maatalon töiden keskelle. Jaksossa musiikkia pääasiassa kuullaan vasta unimaailman ulkopuolella, vasta kun Joel alkaa maalata.

Musiikki myös kuvastaa useimpien edellä mainittujen sellomusiikkikohtauksien tapaan Joelin luovan inspiraation syttymistä, hänen sisäistä musiikkiaan, joka tässä kohtauksessa kuullaan epätavallisen melodisena ja rauhallisena – jopa sävyltään neutraalina. Siten musiikin voidaan nähdä heijastavan myös Joelin sisäisen äänen rauhoittumista heti kun hän voi toteuttaa taiteilijan tehtävänsä. Toiseksi sellomusiikilla on tässä kohtauksessa ennakoiva tehtävä, koska musiikki alkaa ennen ”Ateljee II”-kohtausta ja siten ennakoi Joelin ryhtymistä maalaamaan. Tällainen musiikin ennakoiva funktio perustuu musiikilla tehtyihin vihjeisiin tulevista tapahtumista. Juva (2008, 48) mainitsee esimerkkinä tällaisesta funktiosta kohtauksen Stanley Kubrickin elokuvasta *Hohto*, jossa positiivista kuvan sisältöä kommentoidaan tunnelmaltaan kuvan kanssa ristiriitaisella gregoriaanisella laululla ”*Dies irae*” (*Vihan päivä*). Elokuvan maailmassa sävelmä ensisijaisesti mielletään kauhuelokuvien genrelle tyypilliseksi ja siten ikävyyksiä assosioivaksi musiikiksi.

”Sinä olet maalari” -kohtauksessa Joel on epätoivossaan valmis kyseenalaistamaan koko maalaamisen mielekkyyden, koska hänen maalaamansa muotokuva ei ole kelvannut Antikaiselle. Aino ilmestyy jälleen puhaltamaan uskoa Joelin hiipuvaan taiteilijan liekkiin. Selloteema syttyy alarekisterissä

näppäilyllä fis-huiluäänellä muuntuen korkeaksi jousella soitetuksi huiluääneksi. Kohtaus vaihtuu Joelin unenomaiseen näkyyn (”Kevät”-kohtaus), jossa hän Kirstin kanssa katsoo kirkon alttaritaulua, Botticellin *Kevättä*. Sellomusiikki jälleen kuvastaa Joelin taiteilijan äänen syttymistä ja yhdistää kohtauksia. On kuitenkin huomattava, että sellomusiikki ei tässä kohtauksessa tarkoita maalaukseen ryhtymistä, kuten pääasiassa aikaisemmin on tapahtunut. Sen sijaan musiikki toimii referentiaalis-narratiivisena vihjeenä viitaten Joelin unenomaiseen maailmaan. Toisin sanoen musiikki esittää tapahtumat tietyn roolihenkilön eli Joelin näkökulmasta, aivan kuten ”Kansantanssi”-kohtauksen kansanlaulu ja ”Joel ja Aino” -kohtauksen sellomusiikki elokuvan alkupuolella.

”Kevät”-kohtauksessa Kirsti kysyy Joelilta kirkossa, että ovatko Botticellin taulun enkelit sitten niitä oikeita, joista he ovat aikaisemmin jutelleet. Keskustelu katkeaa, kun Joelin äiti käy jälleen pastistamassa häntä isänsä avuksi töihin. Sellomusiikkina kuullaan melodista b-molliteemaa, joka ilmenee epätavallisen yhtenäisenä ja joutuisana – hetkellisesti jopa 16-osa aika-arvoihin perustuvana – kun kohtausta verrataan useimpiin aikaisempiin selloteemoihin. Musiikki ikään kuin heijastaa Joelin sisäisen maailman eheyttä, jota hän eleilläänkin viestii katsellessaan taulua: vain pään nyökäytys riittää vastaukseksi Kirstin esittämään kysymykseen. Toiviainen (2009, 70) tulkitsee Botticellin taulun olevan lähimpänä sitä tämän puoleista paratiisia, jonka Joel näkee haaveissaan. Kohtauksen vaikuttavuutta ja tietynlaista pyhyden vaikutelmaa vielä korostetaan hetkellisellä värimaailmalla, jonka alttaritaulu saa. Musiikki ikään kuin jatkaa ”Kirsti ja Joel” -kohtauksen arvoituksellisesta tunnelmasta: nyt musiikki elinvoimaisuudellaan ja soljuvuudellaan kuvastaa ja vahvistaa vaikutelmaa Joelin mielen tasapainoisuudesta, joka löytyy yhteisymmärryksestä Kirstin kanssa. Kohtaus yhdistyy musiikillisesti ja sisällöllisesti ”Kirsti ja Joel” -kohtauksen maailmaan.

Leikataan hakkuutyömaalle. ”Metsänkaato”-kohtauksessa Joel auttaa isäänsä puusavotalla, jossa tapahtuu onnettomuus – isä jää kaatuvan puun alle ja kuolee. Kamera kuvaa isän jähmettyneitä kasvoja. Ääniraidalta kuuluu surumielistä sellomusiikkia. Kun seuraavaksi leikataan Joelin vakaviin kasvoihin, korostuu surumielinen tunnelma vielä viulun yhtyessä sellon gis-molliteemaan. Seuraavassa kuvassa Joelin isä nähdään hengissä. Hän koskettaa Joelia olkapäähän ja kääntyy kohti kameraa, ikään kuin puhuakseen Joelille. Musiikki lakkaa ja isä aloittaa:

Täällä ilo täyttää minut, kun päivä koittaa ja aurinko lipuu hiljaa esiin. Mutta minä makaan pelon kuristamana, ahnas mato tunkee kalvavana solisluuni onteloon ja raastaa rikki minun silmäni. Rauhattomana makaan ja mietiskelen, kuinka pelko kuristaa minua, kun he hautasi-

vat minut jäätyneeseen maahan. He loivat haudan umpeen, käsittämätöntä miten sieluni saattoi paeta.

Ihana oli elää talvella, mutta toiko talvi minulle ilon? Huolet kalvoivat, huolet puukaupoista. Ihana oli elää kesällä, mutta toiko kesä minulle ilon? Aina olin peloissani hallasta, viekö halla sadon. Ihana oli elää äitisi kanssa, mutta toiko se minulle ilon? Aina olin peloissani toimeentulosta. Kerro nyt minulle, oliko elämä kovin hyvä maan päällä? Täällä ilo täyttää minut, kun päivä koittaa ja aurinko lipuu hiljalleen esiin.

Musiikki alkaa sellon pitkällä äänellä ”Oliko elämä kovin hyvä täällä? -kohdan jälkeen – samasta sävellajista kuin edellisessä kohtauksessa. Viulu täydentää tunnelmaa oktaavilla ”Täällä ilo täyttää minut” -fraasin kohdalla, jonka jälkeen se jatkaa pieneen terssiin aurinko-sanan kohdalla, ikään kuin kommentoidakseen auringon nousua. Seuraavaksi leikataan talviseen näkymään kylmyyttä henkivästä auringonkajosta vaaramaiseman yllä. Tämä lyhyt kuva näytetään värikuvana. Musiikki vaimeene päättyen korkeaan pieneen terssihuiluääneen, ikään kuin viitatakseen siihen, että kohtaaminen on ollut Joelin kuvitelmaa – huiluäänet ovat esiintyneet lähes jokaisessa teemassa, kun on ollut kyseessä Joelin näky tai sisäinen innoitus.

Kyseisessä jaksossa musiikilla on siis selkeä tunnelmaa luonnehtiva tehtävä. Puun alle jääneen isän kohtalo sinetöidään surulliselta kuulostavalla sellon molliteemalla, joka saa vielä vahvistusta viulun ylärekisterissä kulkevasta stemmasta. Musiikki jatkaa kuvan tunnelmaa luonnehtien samalla kun kamera kuvaa puunrungolla istuvaa Joelia. Koska jakson seuraavassa kuvassa Joelin isä nähdään hengissä, voidaan sello- ja viulumusiikki yhdistää Joelin aikaisempiin näkyihin. Musiikki siis jälleen toimii kerronnallisena vihjeenä osoittaen kerronnan näkökulman, mutta se myös luonnehtii roolihenkilön, eli Joelin, tunnetta. Jakson soitinnuksen – ja koko elokuvan – kohdalla ei liene sattumaa, että Joelin tunnemaailmaa kuvataan jousisoittimella – ja vieläpä sellolla –, joka perinteisesti elokuvamusiikin yhteydessä on ymmärretty dramaattisuutta ja tunnetta kuvastavaksi soittimeksi (ks. esim. Juva 1995, 225). Monologin loppuosassa kuvattua isän elämän traagisuutta selvennetään dramaattisella, niukalla, sello- ja viulumusiikilla. Kohtauksen musiikki myös epäilemättä ehdollistaa katsojaa samastumaan tunnetasolla tapahtumiin. Siten musiikki on Baconin (ks. luku 3.4.2) määritelmän mukaan ymmärrettävissä myös ei-narratiivisena musiikkina.

”Kerttu ja potkukelkka” -kohtausta edeltää tapahtuma, jossa Kerttu kertoo Joelin äidille odottavansa Joelin lasta. Seuraavaksi nähdään, kuinka Kerttu potkukelkkailee läpi kylänraitin, kamera kuvaa lä-

hietäisyydeltä Kertun mietteliäitä kasvoja. Kohtauksen lopussa näytetään montaasinomaisesti perättäisiä kuvia lumen peittämistä taloista. Viimeisessä kuvassa Joel istuu alakuloisen näköisenä puusavotallaan.

Edellä kuvatun jakson äänimaailma koostuu samankaltaisesta kuorolaulannasta, kuin mitä kuultiin ”Kansantanssi”-kohtauksessa. Laulu alkaa jo hieman ennen ”Kerttu ja potkukelkka” -kohtausta eidiageettisenä säkeellä ”Kevät tulee, lumi sulaa, kevät tulee, lintuset palaavat”, jota kerrataan ja varioidaan moniäänisesti. Kun laulu saapuu uuteen yksinlaulukohtaan, nähdään Kertun laulavan ”Kevät tulee, lumi sulaa, sulaa” -säe. Laulu päättyy Joelin näkyyn, jossa Aino ilmestyy hänelle.

Kansanlaulu rakentaa jaksosta tunnelmallisesti yhtenäisen kokonaisuuden. Laulun tematiikka ounastelee, miten kuvissa nähtävät lumen alle osittain hautautuneet talot ovat pian vapautuvia taakastaan. Laulun puhkeaminen hetkellisesti Kertun soololauluksi kuvaa hänen helpottunutta mieltään. Laulu esittää tulkinnallisen kehyksen talvimaisemalle – aivan kuin luoden eräänlaisen toisen ulottuvuuden lumen peittämien talojen maailmalle – ja Kertun tuntemuksille, jotka vasta laulun kautta täsmentyvät. Laulu luo ikään kuin näyn tulevista tapahtumista, kevään tulosta ja lapsen syntymästä. Musiikki nivoutuu osaksi ihmisten elinpiiriä, miljöötä, josta sen aiheet nousevat – taloista, pelloista, vaaramaisemista ja vuodenaikojen kierrosta. Laulussa tulkitaan yhteisönsä jäsenien kokemuksia, jotka taipuvat lauluna osaksi kansanperinnettä. Kohtauksen viimeinen kuva, jossa Joel istuu mietteisään puunrungolla, yhdistää edellä mainitun miljöön ja kansanlaulun osaksi sitä Joelin sielunmaisemaa, josta hän ammentaa taiteensa.

Viimeisessä kuvassa sävelmä äkisti katkeaa. Samassa leikataan kohtaukseen, jossa Aino muistuttaa Joelia tämän tehtävästä eli maalaamisesta ja varoittaa häntä katkeroitumasta – Joelhan on metsätöissä vasten tahtoaan ja vieläpä jatkamassa isänsä kesken jäänyttä urakkaa. Edellä kuvatun kansanlaulun voidaan siten nähdä myös ilmentävän Joeliin kohdistuvaa ympäristön painetta: Laulu kuvastaa sitä Joelin elinpiiriä, joka mahdollistaa hänen taiteensa, mutta myös samanaikaisesti vieroksuu sitä. Samasta asiasta on kyse myös hänen isänsä kohdalla: ilman isää Joelia ei olisi, mutta toisaalta Joel tuntee jatkuvasti syyllisyyttä harjoittaessaan perheensä ja lähes koko yhteisönsä väheksymää taiteilijan kutsumustaan.

”Morsiusrituaali”-kohtauksessa Kerttu nähdään järven rannassa morsiusmekko yllään asettelemassa sitomaansa seppelettä päähänsä. Hän katselee kuvaansa veden pinnasta ja laulaa: ”Jos tyttöä rakastat, tule illoin juusto kainalossa...” Samassa laulu ja rituaali muuttuvat kuvitteelliseksi joukkokohtaukseksi, piirileikiksi ja kuorolauluksi. Toiviainen (2009, 70–71) kuvaa, kuinka laulu kulkee kädestä käteen, yhteisen tunteen ja perinteen kannattelemana. Kohtauksen musiikki – ”Kansantanssi”- ja ”Kerttu ja potkukelkka” -kohtauksien tavoin – ilmentää sitä yhteistä perinnettä, joka leikkaa sekä yksilön että kollektiivisen tason. ”Morsiusrituaali”-kohtauksessa perinne esitetään kuoromusiikin keinoin koko yhteisöä koskevaksi ja samanaikaisesti sen yksittäisistä jäsenistä kumpuavaksi. Tässä kohtauksessa kuoro näytetään kuvassa, toisin kuin ”Kansantanssi”-kohtauksessa. ”Kansantanssi”-kohtauksen unenomainen sävy saa vahvistusta ”Morsiusrituaali”-kohtauksen kuvan ja äänen suhteesta. Lopuksi voidaan esittää, kuinka nämä kansanmusiikkikohtaukset musiikillisella samankaltaisuudellaan yhtenäistävät elokuvan rakennetta. Toiseksi ajan kulumisen kokemiseen vaikutetaan reippaalla kansanmusiikkipoljennolla. Vaikutelma rakennetaan kuvan kanssa synkroniassa selvimmin ”Kerttu ja potkukelkka”- ja ”Morsiusrituaali” -kohtauksissa, joissa vastakuvalla luodaan kohtauksen vauhdin tuntua. Edellisessä kohtauksessa vaikutelma syntyy kuvaamalla Kertun kasvoja lähietäisyydeltä kun hän viilettää potkukelkalla ja jälkimmäisessä kuvaamalla piirissä vauhdikkaasti tanssivien ihmisten kasvoja.

Entä miten kansanmusiikkikohtaukset ovat tulkittavissa identifikaatioprosessin kannalta? Laulut ovat sävellettyjä kansanrunojen pohjalta. Laulut ovat ymmärrettävissä ”kansanlauluina”, kun niitä tarkastellaan suhteessa niiden teksteihin eli runoihin. Moniääninen kuorolaulanta ja esilaulanta myös vahvistavat tällaista tulkintaa, vaikka piirteet eivät olekaan ainoastaan kansanmusiikille tyyppisiä. Laulut luovat pohjan katsojalle liittää kokemuksiaan lajityypillisten piirteiden – eli tunnistettavuuden – perusteella, vaikka kyseessä onkin sävellettyä musiikkia. (ks. myös identifikaatioprosessista luku 3.4.1). Toiseksi kappaleiden tunnistaminen kansanmusiikiksi mahdollistaa laulujen tulkinnan perinnetietämyksen – tiedon ja kokemuksen – varassa. Toisaalta kappaleet epäilemättä kontekstin perusteella luovat myös elokuvan maailmaan sulauttavaa samastumista, koska musiikki kiinteästi liittyy kuvattavaan kyläyhteisöön, eli fiktiivisiin tapahtumiin – sävelmien runot jopa suoranaisesti kommentoivat tapahtumia ja siten luovat tiettyä tulkinnallista kehystä. Samoin kuin elokuvan alussa lapsen parkaisu ja äidin hyräily muuntuneena kuorolauluksi myös liittyvät kuvan kautta tiettyyn tulkinnalliseen kehykseen. Mutta kuten huomattiin, pyhyiden vaikutelma syntyy myös musiikin ja muun äänimaailman summasta, ikään kuin irrallaan kuvasta. Musiikilla on siten myös piirteitä, jotka määritetään tietyn kulttuurisen merkityksenannon kautta. Katsoja voi siten liittää musiik-

kiin omasta henkilöhistoriastaan nousevia kokemuksia, jotka vaikuttavat kuvan tulkintaan.

Entä selloteemat? Selloteemat rajaavat tiukemmin tulkinnallista kehystä kuin edellä mainittu kansanmusiikki. Rikkonainen ja äänensävyillä operoiva musiikki assosioi elokuvan yhteydessä taiteilijan vaihtelevia mielenliikkeitä, musiikki siis sitoo katsojan tulkinnan tarinan fiktiivisiin tapahtumiin. Affilioivat identifikaatiot jäävät tässä tapauksessa selvästi taka-alalle, koska tällainen musiikki ja sointimaailma eivät juurikaan sisällä tunnistettavia lajityypillisiä piirteitä, jolloin musiikin sisältämä tulkintakehys on kapea, toisin sanoen alttiimpi tulkinnalle, joka syntyy juuri elokuvan kontekstista käsin.

Viimeisessä Joelin maalaamista kuvaavassa kohtauksessa ”Sellisti vedessä” Joel maalaa autiolla rannalla. Kuvassa nähdään ja kuullaan sellisti soittamassa. Soitto lakkaa kun Aino ilmestyy. Hän kysyy Joelilta, että onko hän maalari ja mitä tämä maalaa. Joel vastaa maalaavansa ihmistä. Aino kysyy miksi, jonka jälkeen hän haluaa näyttää Joelille jotakin hyvin kaunista. Joel katsoo vielä taukuaan, jossa nähdään miehen hahmo kädet ojennettuina kohti valoa. Samassa alkaa soida kepeä, jopa karnevaalihenkiseltä kuulostava haitaripolkka. Joel lähtee seuraamaan Ainoa. Musiikki vaimenee. Yhtäkkiä Joel haluaakin palata takaisin maalaamaan. Ennen sitä Aino määrittää Joelin tehtävää: ”Sinun pitää nähdä avarasti, sinun pitää luoda uusi maa ja uusi taivas.” Joel lähtee takaisin, kuullaan yksittäisiä hajanaisia sellon säveliä, yhtäkkiä ääni katkeaa ja Joel pysähtyy. Seuraavassa kuvassa nähdään sellisti veden varassa. Joel rientää avuksi. Tavoittaessaan sellistin ja sellon hän ensimmäiseksi koittaa lähteekö sellostasta vielä ääntä. Syntyvä ääni sytyttää muutaman tahdin mittaisen melodian. Kohtaus päättyy.

Kuva kiteyttää sellon äänien/sellomusiikin tehtävän elokuvan kerronnassa: ne ovat pääasiassa Joelin ”sanoin kuvaamatonta” sisäistä ääntä, sitä mitä kuuromykkä taiteilija kuulee ja näkee. Mutta tarinan kannalta on keskeistä mainita, että Joel tarvitsee taiteilijaksi tullakseen myös kaiken sen innoituksen ja arvoituksellisuuden, jota hänen toinen muusansa – Aino – kuvastaa. Elokuvassa sellon ääntä/sellomusiikkia ei olekaan juuri kuultu Ainon ilmestyessä Joelille. Kun Joel kieltäytyy seuraamasta Ainoa ja lähtee pois palatakseen maalamaan, hän myös samalla kieltää toisen äänensä itsessään eli Ainin. Tätä kuvastaa kohtauksen sellon äänien sammumien ja sellistin hengenvaaraan joutuminen. Musiikki jälleen ilmaisee Joelin tunnetta. Sen sijaan kuvalla kontrastinen haitarimusiikki ei tunnu viittaavan suoranaisesti kohtauksen tapahtumiin. Toisaalta kepeän haitarimusiikin tehtävä on kenties

ironisoida Joelin pyrkimystä kuvata kädet kohti taivasta kurottavaa ihmistä, paratiisin etsijää, aivan kuin Joel ei haluaisikaan nähdä enää avarasti ja luoda Ainon määrittelemää ”uutta maata ja uutta taivasta”. Sen vuoksi Joelin aikomus palata maalaamaan kyseistä taulua asettaa hänen muusansa keskenään ristiriitaiseen asemaan.

Lopuksi nähdään montaasinomaisesti Joelin maalauksia näyttelyssä. Taustalla soi sellon muutamaa ääneen perustuva teema yhdistäen kuvat toisiinsa. Seuraavaksi leikataan kohtaukseen kirkossa, jossa suoritetaan Joelin ja kertun lapsen kastetilaisuutta. Kuullaan lapsen parkaisu, joka elokuvan rakenteen tasolla viittaa alkuun. Leikataan otokseen Joelin kasvoista, jolloin kuullaan cis-duurista kulkevaa sello- ja viulumusiikkia, rauhallista, melodista ja tunnelmallista. Pappi lainaa Jeesuksen sanoja: ”Sallikaa lasten tulla minun tyköni, älkää estäkö heitä, sillä lasten on taivasten valtakunta.” Elokuvan ajatusta kiteyttäen Toiviainen kirjoittaa edelliseen lisäten: ”Taiteen kaltainen on taivasten valtakunta älkääkä estäkö sen tuloa.” Musiikki kuvastaa Joelin mielen tyyneyttä, jonka hänen lapsensa syntymä ja ensimmäinen näyttelynsä saavat aikaan. Musiikki kuljettaa viimeiseen kohtaukseen, jossa Joel soutaa rauhallisella järvellä. Veneen keulassa nähdään sellisti soittamassa. Musiikki muuttuu osittain diegeettiseksi. Musiikilla on kerronnallisen sulkeuman funktio, eli musiikki kuvastaa loppuratkaisun syntymistä: Musiikki nivoo Joelin elämän yhden vaiheen täyttymisen – hänen lapsen syntymän ja oman näyttelynsä pitämisen – osaksi sitä harmoniaa, joka ilmenee Ainon ja sellistin yhdessä näyttäytymisen kautta. Aino kertoo viimeisessä kohtauksessa Joelille alussa esittämänsä arvoitukseen vastauksen. Sellon ja viulun soitto jatkuvat vielä hetken, kun kuva sammuu.

5 Päätelmät

Tarkastelin tutkielmassani Markku Lehmuskallion elokuvien *Korpinpolska* ja *Sininen imettäjä* ääntä ja musiikkia. Elokuvat poikkesivat tutkimuskohteina toisistaan huomattavasti. Juuri äänen ja musiikin käytön moniulotteisuuden perusteella päädyin painottamaan *Korpinpolskassa* musiikin lisäksi elokuvan äänimaisemaa. *Sininen imettäjä*, elokuvaa varten sävelletyn musiikin puolesta, tarjosi hieinan perinteisemmän – elokuvamusiikin – tutkimuksellisen lähtökohdan. Elokuvien ”äänimaiseman” erilainen muodostuminen myös osaltaan vaikutti työni teoriataustaan. Michel Chionin teoreettiset soinnit elokuvan äänen ja musiikin sekä kuvan suhteesta avasivat kauttaaltaan tarpeellisia näkökulmia aineistoni analysointiin. Etenkin Chionin äänikeskeinen lähestymistapa soveltui *Korpinpolskan*, mutta – kokonaisvaltaisesti audiovisuaalista ilmiötä hahmottavana – myös *Sinisen imettäjän* tarkasteluun. Työni analyttinen kehys perustui osittain Anu Juvan funktioanalyttiseen malliin, jonka lähtökohdat löytyvät Claudia Gorbmanin klassisen elokuvamusiikin konventioista. Gorbmanin klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventiot osoittautuivat edelleen ajankohtaisiksi – ja vähintäänkin suuntaa antaviksi – elokuvan ääntä ja musiikkia tutkittaessa. Edellä mainittujen seikkojen vuoksi oli luontevaa muodostaa näiden kolmen tutkijan näkemyksistä aineistoni tarkastelun keskeiset lähtökohdat.

Tarkastelin aineistoani kolmen elokuvan äänen ja musiikin perustehtävän perusteella. Analyysini osoittaa, että äänen ja musiikin kerronnallisia, rakenteellisia ja katsomiskokemukseen liittyviä funktioita löytyi aineistoni elokuvista. Pyrin osoittamaan, miten nämä elokuvan äänen ja musiikin funktiot ilmenevät elokuvan kokonaisuudessa kun kyse on realistisesta äänimaailmasta, muokatuista äänistä sekä valmiista ja elokuvaa varten sävelletystä musiikista. *Korpinpolskan* ei-musiikilliset ja musiikilliset äänet esittävät tarinatilasta informaatiota, ohjaavat katsojan huomiota, antavat kerronnallisia vihjeitä ja yhtenäistävät tarinatilaa, aivan kuten musiikillakin tehdään. Äänimaiseman rakentuminen hienoisin elektronisin äänin suhteessa paikoin hiljaisuutta huokuvaan niukkaa luonnon äänimaisemaa vasten korostaa yksittäisten äänien merkitystä elokuvan kokonaisuudessa. Tällainen ääni/teema myös yhtenäistää *Korpinpolskan* rakennetta ja vaikuttaa katsomiskokemukseen. On myös huomattava, että – perinteisestä elokuvamusiikin tutkimuksen näkemyksestä poiketen – diegeettisellä musiikilla ja periaatteessa realistisella äänimaailmalla on kertovia tehtäviä. Kyse kerron-

nallisuudessa on ennen kaikkea äänen ja musiikin suhteesta elokuvan tematiikkaan ja sitä rakentavaan tarinaan. Toisin sanoen kysymys on siitä, minkälainen ääniaine ja musiikki nähdään elokuvan idean kannalta keskeiseksi.

Sinisessä imettäjässä hienoinen äänimaailman muuntelu oli huomattavissa erityisesti sellon äänien/sellomusiikin kohdalla. Useimpien selloteemojen teho perustuu pitkälti dynaamisiin, tekniisiin ja soinnillisiin keinoihin kuin suoranaisesti tiettyjen melodia-aiheiden kehittelyyn. Johtoaiheeksi *Sinisessä imettäjässä* muodostuu taiteilijan innoitusta kuvattaessa pääasiassa rikkonainen musiikillinen tekstuuri, joka luodaan hienoisin huiluäänin ja kromaattisin sävelin. Toisinaan – ikään kuin – mielivaltaisesti soitettut äänet ja jousenkäytön vahvat dynaamiset vaihtelut luovat vaikutelman taiteilijan innoituksen spontaaniudesta, mutta sen jäsentymättömästä piirteestä. Selkeän kontrastin tällaiselle tematiikalle tarjoaa sellomusiikki, joka perustuu selkeämmin melodiaan ja tiettyyn sävellajiin, pois sulkien huiluäänien ja kromatiikan synnyttämän jännitteen ja rosoisuuden. Tällainen seesteisempi musiikki suoranaisesti kuvastaa Joelin mielen tasapainoisuutta. Toisin sanoen sellomusiikin kohdalla erot syntyvät pitkälti kokeellisen ja tavanomaisemman musiikin vuorottelulle – kokeellinen tässä yhteydessä ymmärrettävissä selkeää melodisuutta, rytmiä ja useimmiten tiettyä pulssia karttavaksi musiikiksi – ja ääneksi – kun taas tavanomainen musiikki selkeämmin melodiaan perustuvaksi ja tiettyyn sävellajiin kuuluvaksi. Sellomusiikki siis ilmentää yhtä keskeistä elokuvamusii-kin tehtävää – eli se kuvastaa roolihenkilön tunnetta.

Äänellä ja musiikilla on kummassakin elokuvassa myös merkittävä elokuvan tematiikkaa, kerrontaa ja tarinatilaa määrittävä tehtävä. *Korpinpolskan* kohdalla huomattiin, kuinka kuvalle kontrastinen, hyvin vähäeleinen, tunnelmaltaan väreilevä elektronisesti muunneltu ääni tarkoin dynaamisin tehoin toteutettuna toimii musiikillisena johtoaiheena. Tämän niin sanotun ambient-äänien ja diegeettisen äänimaailman hienovarainen muokkaaminen asettavat katsojan tarkastelemaan kohtauksia ikään kuin tarinatilan rinnakkaisina, unenomaisina, todellisuuksina. Yksittäinen ambient-ääni merkitsee *Korpinpolskassa*, tilaa, rinnakkaista todellisuutta, joka elokuvan tematiikkaa heijastaen kuvaa luonnon ja ihmisen välistä vielä suhteellisen harmonista suhdetta, ymmärrystä ihmisen ja muun luonnon välisestä rinnakkaiselosta. Ambient-ääni kytkee *Korpinpolskan* unenomaisten näkyjen maailman vahvasti elokuvan muuhun tarinaan, sitä samalla rakentaen ja sen muutoksiin reagoiden. Ambient-ääni alkaakin tarinan edetessä ilmentää myös uhkaa, joka omavaraistaloudessa eläviin ihmisiin kohdistuu. Tämän julkilausuman esittämiseen moottorisahan ja suihkukoneen ääni erottamattomasti kietoutuu. Ei-diegeettinen elektroninen ääni siinä missä *Korpinpolska*-sävelmäkin ja useim-

mat muut äänet suhteessa kuvaan muodostavat elokuvan temaattista kehystä ja rakentavat kerrontaa. Musiikilla ja yksittäisillä äänillä on keskeisiä ja moniulotteisia tehtäviä elokuvan kokonaisuudessa. Näiden tehtävän määrittäminen vaatii koko audiovisuaalisen kokonaisuuden tarkastelua, jota olen pyrkinyt painottamaan läpi tutkielmani.

Sinisessä imettäjässä sellon äänillä/sellomusiikilla ja muulla musiikilla osoitetaan, miten tarinatila määrittyy, eli kenen näkökulmasta kohtausta esitetään tai miten tarinatila laajenee objektiivisesta tarinamaailmasta roolihenkilön subjektiivista tilaa merkitseväksi. Vaikka tarinan kuljetuksen keinot ovatkin tietyssä mielessä epätavallisia, tuloksena syntyy eheä audiovisuaalinen kokonaisuus, yhtenäinen tarina, jossa musiikin osuus on keskeinen. Kathryn Kalinak (2003) korostaa musiikin keskeisyyttä katsomiskokemuksen kannalta. Musiikin täytyy toimia ”luontevasti” audiovisuaalisessa kokonaisuudessa, jotta katsojat katsovat elokuvia. (Ibid., 21–22). Kyse on lähes itsestään selvästi asiasta, mutta kolikon kääntöpuolen vaatimus kuvan ja äänen yhteensopivuudesta on haastavampi. Ennen kuin kuvan ja äänen kokonaisuutta arvioidaan, on kuitenkin huomioitava mistä näkökulmasta yhteensopivuutta haetaan. Musiikkia ja kuvaa ei voida yhdistää mielivaltaisesti, eritoten silloin jos keskeistä on elokuvan kerronta tai jo useasti mainitsemani tematiikka – tällöin esimerkiksi musiikin laadulliset piirteet eivät välttämättä ole keskiössä. *Sinisessä imettäjässä* ajoittain varsin korkeellisilta kuulostavat sellon äänet sulautuvat saumattomasti elokuvan tarinamaailmaan, vaikka musiikkia itsessään ei aina mielletäisiäkään ”helposti” seurattavaksi. Oma lukunsa ovat esimerkiksi avantgarde-elokuvat, jotka mahdollistavat äänen ja kuvan ristiriitaisenkin käytön lähes loputtomiin saakka – muun muassa siksi, että kerronta ei ole keskeisessä osassa.

Elokuvan musiikin ja tietyssä mielessä myös äänen kannalta ei ole myöskään yhdentekevää, minkälaista ja millaisessa yhteydessä musiikkia on ennen elokuvaa käytetty. *Korpinpolskasta* huomattiin, miten temaattinen kehys – metsästysrituaali – runoihin yhdistyneenä rakentaa elokuvan keskeistä tematiikkaa. Kysymys on siis pitkälti musiikille – ja äänelle – ladatuista merkityksistä, jotka vaikuttavat niin elokuvan yksittäisissä kohtauksissa kuin koko elokuvan tasolla. Musiikin identifikaatioprosessi pureutui juuri kyseiseen asiaan. Musiikin ja äänen samastava vaikutus voidaan ymmärtää hyvin monisyisesti. Kyse on ensinnäkin siitä, missä määrin musiikki sisältää vakiintuneita esimerkiksi kulttuurisia merkityksiä, jotka laajentavat elokuvan tulkintakehystä ja toisaalta siitä, missä määrin musiikki nivoutuu elokuvan maailmaan synnyttääkseen tietyn tulkinnallisen kehyksen. Toiseksi kyse on katsojan kompetenssista, historiallisesta ja niin sanotusta yhteiskunnallisesta sijoittumisesta. Jälkimmäisellä tarkoitan inhimillistä ajattelua ohjaavia taustaolettamuksia, joiden perus-

teella esimerkiksi elokuvaa voidaan tarkastella osana laajempia yhteiskunnallisia prosesseja. Etenkin kun puhutaan elokuvista, jotka esittävät yhteiskunnallisia epäkohtia, vaatii tarkastelu niiden merkkien havaitsemista, joista kriittinen vaikutelma syntyy. *Korpinpolskassa* yksittäiset – kuten suihkukoneen ja moottorisahan – äänet suhteessa elokuvan tematiikkaan heijastavat yhteiskunnassa tapahtuvaa muutosta ja sen tuhoisaa vaikutusta ihmiseen ja muuhun luontoon. Hienovaraisella äänisuunnittelulla on siten mahdollista kiteyttää, kontekstista riippuen, kokonaisten yhteiskunnallisten prosessien piirteitä.

Tutkimukseni herätti myös kysymyksen elokuvamusiikin ja äänen tehtävien tulkinnallisuudesta ja erityisesti perinteisten analyysikäsitteiden problemaattisuudesta. Identifikaatioprosessi osoittaa, että musiikkia ja ääntä olisi ensisijaisesti tarkasteltava tapauskohtaisesti: Aineistoni kohdalla huomattiin, kuinka tietty musiikki samanaikaisesti synnyttää sekä liitännäisiä että sulauttavia identifikaatioita. Käsitteet ovat ensisijaisesti suuntaa antavia tulkinnan apuvälineitä, suurempia ja väljempitä kategoriaita osoittavia. Äänen ja musiikin narratiivisuus osoittautui myös hyvin tulkinnanvaraiseksi. Tiivistäen voidaan esittää, että näissä elokuvissa musiikin ja eritoten äänen narratiivinen tehtävä osoittautui hyvin merkittäväksi, vaikka – ja osittain juuri siksi että – kyseessä ovat jo yksistään tarinan kerronnan kannalta epätyypilliset elokuvat. Kyse on siis pitkälti siitä, että ääni ja musiikki saumattomasti sulautuvat näiden elokuvien tematiikkaan. Mutta jos elokuvia ei tarkastella ensisijaisesti tematiikkaa huomioivan tulkintakehyksen läpi, osoittautuu äänen ja musiikin narratiivisuus mitä todennäköisemmin hyvin erilaiseksi. Niin ikään perinteiset elokuvamusiikin käsitteet, kuten parafraasi, kontrapunkti ja polarointi pikemminkin toimivat analyttisinä apuvälineinä, tarkastelunäkökulmia avaavina, kuin kulloistakin ilmiötä tyhjentävästi selittävinä. Tämä jo yksistään siitä syystä, että kertovan ja ei-kertovan musiikin raja voi olla hyvin häilyvä. Äänellä ja musiikilla voi myös olla useita eri tehtäviä tulkinnasta riippuen – jopa samanaikaisesti.

Äänelle ja musiikille löytyi kauttaaltaan samoja funktioita. Kyse on osittain siitä, että ääni ja musiikki muodostavat yhtenäisen äänimaailman, jossa ääni ja musiikki ovat ymmärrettävissä pikemmin kolikon eräänlaisina kääntöpuolina, eri ulottuvuuksina, kuin erillisinä tekstuureina. Ääni ja musiikki tiiviinä kokonaisuutena rakentavat yhdessä kuvan kanssa elokuvan tematiikkaa ja luovat perustan tarinalle. Äänellä ja musiikilla on siten selkeä kerronnallinen funktio. Toiseksi tämän tyyppisissä yhteiskuntakriittisissä elokuvissa myös katsomiskokemukseen vaikuttavalla äänellä ja musiikilla on merkitystä jo yksistään vastaanoton ja sanoman perille menon kannalta. Kolmanneksi sanoman esittäminen vaatii elokuvan sisäistä rakenteellista koherenssia, jota ääni ja musiikki aineistos-

sani suoranaisesti luovat. Tämä voidaan erityisen hyvin huomata *Sinisen imettäjän* äänen, musiikin ja kuvan yhteensopivuudesta, kuten myös *Korpinpolskan* koko äänimaailman suhteesta kuvaan. On siis huomattava, että kaikki kolme työssäni käyttämää funktiomallin eri osa-aluetta ovat tärkeitä tarkasteltaessa äänen ja musiikin tehtäviä elokuvan kokonaisuudessa – vaikka tarinasisällöstä kertovat ja tematiikkaa rakentavat ääni ja musiikki nousevatkin keskiöön.

Tutkimukseni myös havainnollistaa, että vaikka äänen ja musiikin raja-aita on osoitettu horjuvaksi, konkreettinen ääni ja sen ilmaisukeinot sekä ylipäänsä koko elokuvan muoto ovat muuttunut klassisen Hollywood-elokuvan musiikin ajoista, on musiikilla – ja äänellä – elokuvassa edelleen Gorbmanin kuvaamia useimmiten rakenteeseen ja tunnelmaan liittyviä tehtäviä. Sen sijaan voidaan kysyä, minkälaisiin funktioihin kulloinkin on mielekästä keskittyä? Esimerkiksi aineistoni kohdalla ei ollut havainnollista pohtia elokuvien musiikin estetiikkaa, joka jossakin toisenlaisessa yhteydessä voisi nimenomaan olla keskiössä. Nähdäkseni näissä elokuvissa pikemminkin sanoma on keskeisessä asemassa kuin se minkälaiseksi ääni ja musiikki ”esteettisenä kokemuksena” muodostuvat. Tosin nämä eivät ole toisiaan poissulkevia ulottuvuuksia. Mielekästä onkin pohtia sitä, mitkä ovat äänen ja musiikin keskeisimmät tehtävät kulloisenkin elokuvan yhteydessä.

Jatkotutkimus voisi kohdistua äänen ja musiikin muokattavuuden ja merkityksen muodostuksen tarkasteluun laajemmassa yhteydessä, esimerkiksi yhden ohjaajan tuotannossa. Elokuva yhdistäessään auditiivisen ja visuaalisen ulottuvuuden voi toimia/toimii erityisen voimakkaana ja kokonaisvaltaisena katsojaan vaikuttavana taiteen muotona. Ehkä enemmän kuin huomaammekaan?

Lähteet

Elokuvat

Korpinpolska 1980. Markku Lehmuskallio (ohjaus ja käsikirjoitus). Pertti Kalinainen, Paavo Katajasaari, Hilikka Matikainen ja Eero Kemilä. Suomi-Filmi Oy. Sveriges Television, Luleå.

Sininen imettäjä 1985. Markku Lehmuskallio (ohjaus). Markku Lehmuskallio – Niilo Hyttinen – Helmi-Paula Pulkkinen (käsikirjoitus). Niilo Hyttinen, Jaakko Raulamo, Aino Lahdenperä, Esko Hukkanen, Aino-Maija Tikkanen ja Kaija Kiiski. Gironfilmi Oy. Sveriges Television, Luleå.

Kirjallisuus

Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones. Reading Film Music.* Berkeley – Los Angeles – CA – London: University of California Press.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria.* Tammer-Paino: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792.

Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 929.

Bagh, Peter von 1991. *Työmiehen muotokuva. Aki Kaurismäen haastattelu 2.10.1991.* Filmihullu 5: 4–12.

Bagh, Peter von 1995. *Paras elokuvakirja.* Juva: WSOY:n graafiset laitokset.

Bagh, Peter von 2005. *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja.* Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Bordwell, David – Thompson, Kristin 2004. *Film Art. An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Buhler, James – Neumeier, David 2001. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. Teoksessa Donnelly, Kevin J. (Ed.). Film Music. Critical Approaches. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 16–38.

Chion, Michel 1982. The Voice in Cinema. New York: Columbia University Press.

Chion, Michel 1994. Audio-Vision. Sound on screen. New York: Columbia University Press.

Donnelly, Kevin J. 2001. Introduction: The Hidden Heritage of Film Music: History and Scholarship. Teoksessa Donnelly, Kevin J. (Ed.), Film Music. Critical Approaches. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 1–15.

Donnelly, Kevin J. 2005. The Spectre of Sound: Music in Film and Television. London: BFI.

Gorbman, Claudia 1987. Unheard Melodies. Narrative Film Music. Bloomington and Indianapolis: BFI Publishing-Indiana University Press.

Jalkanen, Pekka 1990. Elokuvamusiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia. Musiikkitiede 2: 179–192.

Juva, Anu 1995. Valkokangas soi! Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Juva, Anu 2008. ”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa. Åbo: Painosalama Oy.

Kalinak, Kathryn 2003. The Language of Music. A brief analysis of Vertigo. Teoksessa Kay Dickinson. Movie Music. The film reader. London & New York: Routledge, 15–23.

Kassabian, Anahid 2001. Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. New York: Routledge.

Kukkonen, Risto 2008. Aavan meren täällä puolen. Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmissa suomalaisissa molli-iskelmissä. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Kurkela, Vesa 2003. Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Teoksessa Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela. Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Porvoo: WSOY, 340–618.

Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. Kansallisen identiteetin rakentumien 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

Kärjä, Antti-Ville 2006. Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. Widerscreen.fi1. Sähköinen artikkeli osoitteessa http://www.widerscreen.fi/2006/1/elokuvamusiikin_tutkimus.htm (30.3.2010).

Larsen, Peter 2005. Film Music. London: Reaktion Books Ltd.

Lehtola, Erkki 1980. Studio 10: Elokuvan vuosikirja. Hyvinkää: Hyvinkään Kirjapaino Oy.

London, Justin 2000. Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score. Teoksessa James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer (eds.), Music and Cinema. Hanover & London: Wesleyan University Press & The University Press of New England, 85–96.

Nummelin, Juri 2005. Valkoinen hehku. Johdatus elokuvan historiaan. Tampere: Vastapaino.

Pekkilä, Erkki 2005. Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa Tulitikkutehtaan tyttö. Musiikki 3: 45–65.

Prendergast Roy M. 1977. Film Music. A Neglected Art. New York: Norton.

Saarela, Tommi 2000. Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus. Helsinki: Oy Edita Ab.

Sonnenschein, David 2001. Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Toiviainen, Sakari 2006. Lähikuvassa: Suomalaisen elokuvan lyhyt historia. Sähköinen artikkeli

osoitteessa <http://www.sea.fi/lahikuvassa>, suomalaisen elokuvan lyhyt historia (15.3.2010).

Toiviainen, Sakari 2009. Kadonnutta paratiisia etsimässä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tonteri, Päivi 2003. Luvatomman rakkauden lumo. Henkilöiden hahmottuminen Juhani Ahon romaanissa sekä Nyrki Tapiovaaran ja Aki Kaurismäen elokuvissa *Juha*. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo – Tonteri, Päivi (toim.). Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Välimäki, Susanna 2008. Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki. Tampere: Yliopistopaino Oy – Juvenes Print.

Žižek, Slavoj 2009. Pehmeä vallankumous. Psykoanalyysi, taide ja politiikka. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus.