

Taneli Suoranta

# Ohjaajan ääni

Ohjaajan ääni-ilmaisu osana kerrontatyyliä kotimaisessa  
fiktioelokuvassa

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

1.5.2015

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Taneli Suoranta Ohjaajan ääni - Ohjaajan ääni-ilmaisua osana kerrontatyyliä kotimaisessa fiktioelokuvassa 38 sivua 1.5.2015
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Elokuvan äänisuunnittelu
Ohjaaja	Lehtori Päivi Takala
<p>Opinnäytetyössä tutkitaan suomalaisten ohjaajien äänellistä ilmaisua osana kerrontatyyliä fiktioelokuvassa. Ohjaajan tyyliä tarkastellaan auteur-teorian kantilta ja äänellistä ilmaisua Michel Chionin teorian ja termistön pohjalta.</p> <p>Tutkimus alkaa ohjaajan tyylin avaamisella auteur-teorian kautta, elokuvaäänen perusteilla sekä Chionin termistön ja teoriapohjan esittelyllä tuoden tutkimukselle vertailukelpoisen pohjan. Tämän jälkeen esitellään ohjaajilta Aki Kaurismäki, Matti Ijäs ja Saara Cantell kullakin kaksi elokuvaa, joita tarkastellaan elokuvaäänen kannalta. Työn loppupuolella vertailaan niitä seikkoja, jotka yhtenäistävät tai erottavat ohjaajien äänellistä kerrontatyyliä.</p> <p>Perinteisesti auteur-teoria ei keskity elokuvan ääneen, mutta auteur-ohjaajilla on mielletty olevan erottuva kädenjälki kaikissa elokuvan tyylikeinoissa. Tutkimusta varten analysoin kolmelta suomalaiselta ohjaajalta kaksi elokuvaa kultakin selvittääkseni onko heillä omaa äänellistä ilmaisua osana kerrontatyyliä.</p> <p>Tutkimus osoitti, että jokaisella yllä mainitulla ohjaajalla on erottuva äänellinen kerrontatyyli. Aki Kaurismäen elokuvien niukkuuden estetiikka on kuultavissa elokuvien äänessä, Matti Ijäs rytmittää ja antaa tilaa dialogille omintakeisesti ja Saara Cantell hyödyntää elokuvissaan rikasta, monella tasolla leikittelevää elokuvaääntä.</p>	
Avainsanat	elokuvan äänisuunnittelu, auteur-teoria, ohjaaja, Aki Kaurismäki, Matti Ijäs, Saara Cantell

Author Title Number of Pages Date	Taneli Suoranta Sound of the Director - Sound Narration as Part of the Director's Cinematic Style in Finnish Fiction Features 38 pages 1 May 2015
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Sound Design
Supervisor	Päivi Takala, Senior Lecturer
<p>The thesis focuses on sound narration in the cinematic style of Finnish directors of fiction features. The topic is examined through auteur theory, Michel Chion's theory and concepts of film sound.</p> <p>The thesis begins with a theoretical introduction, which is followed by an introduction of three Finnish directors Aki Kaurismäki, Matti Ijäs and Saara Cantell and an analysis of sound narration in their films. The similarities and the differences in their cinematic style are discussed in the end of the thesis.</p> <p>Traditionally, auteur theory does not focus on sound narration in film, but auteur directors' cinematic style is considered to cover all aspects of film production. For this thesis, I analyzed two films from each of the directors mentioned above in order to find out if it is possible to identify distinct sound narration features in their cinematic style.</p> <p>The study showed that each of the directors' does have a distinct style with a number of idiosyncratic sound narration elements. For example, Aki Kaurismäki's style is minimalistic whereas Matti Ijäs' approach is dialogue driven and he leaves a lot space around it. In contrast, sound narration in Saara Cantell's films includes multiple layers with strong expressive statements.</p> <p>By writing this thesis I gained an insight into Finnish directors' cinematic style from the perspective of sound narration, which is rarely discussed in the Finnish film scene. I hope that this study encourages Finnish filmmakers and scholars to pay more attention to all aspects of film production.</p>	
Keywords	Sound design, film, director, auteur theory, Aki Kaurismäki, Matti Ijäs, Saara Cantell

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Ohjaajan tyyli	2
2.1	Auteur-teoria	3
2.2	Ohjaajan ääni-ilmaisu	7
3	Ääni osana kerrontaa	8
3.1	Elokuvan ääni	8
3.2	Michel Chionin äänen analyysiteoria	10
4	Suomalaisten ohjaajien elokuva tyyliltään	12
4.1	Aki Kaurismäki	12
4.1.1	Pidä Huivista Kiinni, Tatjana	13
4.1.2	Laitakaupungin valot	16
4.2	Matti Ijäs	19
4.2.1	Haaveiden kehä	20
4.2.2	Kaikella rakkaudella	23
4.3	Saara Cantell	25
4.3.1	Kohtaamisia	26
4.3.2	Onneli ja Anneli	29
5	Suomalaisten ohjaajien äänellinen kaanon	31
5.1	Äänisuunnittelijan kädenjälki	32
5.2	Suomalaisten ohjaajien äänellinen kädenjälki verrattuna ulkomaihin	34
6	Lopuksi	34
	Lähteet	36

## 1 Johdanto

Ohjaajan äänestä puhuttaessa nostetaan monesti esille David Lynchin subjektiiviset äänimaisemat, Coen veljesten hiljaisuuden käyttö tai Sam Raimin selkäpiitä riipivät äänet. Harva kuitenkaan osaisi antaa näinkään tarkkoja piirteitä kotimaisesta elokuvasta keskusteltaessa.

Suomalaisilla ohjaajilla on yleisesti tunnistettavia tyylikeinoja kuvaukseen, leikkaukseen sekä näyttelijäohjaukseen liittyen. Näistä esimerkiksi Aki Kaurismäen tyyli on jopa kansainvälisestikin noteerattu omaleimaisuudessaan. Suomalaisen elokuvan kiehtovat piirteet liittyvät yleensä tietynlaiseen suomalaisen mentaliteetin jäyheyden kuvaukseen tai omintakeiseen luonnon esittelemiseen kuvauksessa.

Ääni-ilmaisuiltaan kotimainen elokuva on harvemmin noteerattu Suomen ulkopuolella. Hatunnostot rajojen toiselta puolen eivät ole yksiselitteinen mittari omalaatuisuudelle tai rajojen rikkomiselle, mutta harva kotimainen ohjaaja on silti tehnyt nimeään tunnetuksi omintakeisella äänikerronnan tyylillään. Ei edes kotimaassaan. Kriitikoiden ja tutkijoiden vetäessä keskustelua tekijöiden keskuudessa vallitsee sanallisen keskustelun puute taiteen tekemisestä etenkin liittyen elokuvan ääneen.

Yhdysvalloissa monet ohjaajat voivat käyttää eri äänisuunnittelijoita säilyttäen silti oman äänellisen tyylinsä. Rapakon toisella puolen kovan kilpailun saattamana ohjaajien tyylillinen leima eri osa-alueilla korostuu näkyvästi sekä kuultavasti. Ohjaajan kädenjäljen tulee näkyä sekä kuulua elokuvissa sekä kehittyä eräänlaisessa kaanonissa. Vaikka irtiottoja ja kokeiluja rutinoitumisen välttämiseksi tehdäänkin, on kädenjälki tunnistettavissa. Onkin ajateltu, että elokuvan äänen omatessa merkittävän kerronnallisen osan on se nähty johtuvan vahvasti ohjaajan omasta sensibilitetistä äänelle.

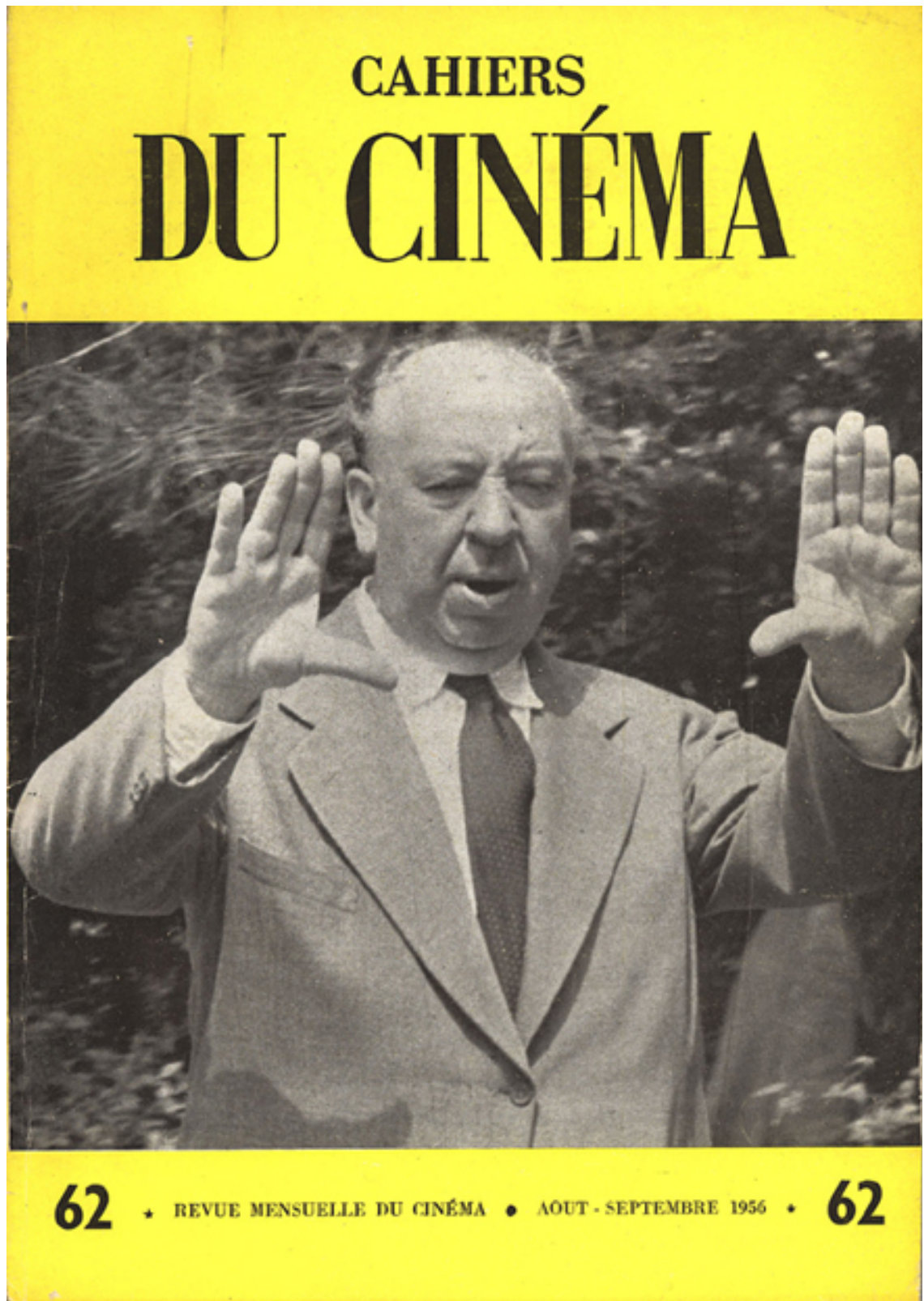
Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella sitä, että onko suomalaisilla elokuvaohjaajilla ominaisia piirteitä äänellisessä ilmaisussaan osana kerrontatyyliään. Ohjaajan kerrontatyyliä avataan auteur-teorian sekä esimerkkien kautta. Tutkimukseen valittujen ohjaajien, Ijäksen, Cantellin ja Kaurismäen, töitä tarkastellaan analyysin helpottamiseksi Michel Chionin elokuvan äänelle luoman termistön ja analyysikeinojen pohjalta.

## 2 Ohjaajan tyyli

Robert Bresson viimeiseksi jääneessä elokuvassa, vuonna 1983 valmistuneessa L'Argentissa, on kuva, jossa kauha kolisee kivilattialla. Heille, jotka eivät "tajua" tätä, niin se on yksinkertaisesti kuva kauhasta, ei mitään enempää, ei mitään vähempää. Silti kuten hologrammikuvakirjoissa, joiden sivujen kaaoksesta syntyy muotoja, katsoessasi tätä kauhaa tarpeeksi pitkään ja oikeasti kuunnellessasi, eikä vain passiivisesti kuulostellessasi, ääni jonka tuo kauha päästää pudotessaan lattialle tulee kaikumaan korvissasi, silmissäsi ja mielesi silmissä kuten viritysavain. (There is a shot in Robert Bresson's last film - L'Argent, released in 1983 - of a spoon clattering on a flagstone floor. For those who don't "get" it, it's simply a shot of a spoon, nothing more, nothing less. Yet, as with one of those magic-eye books on whose pages articulate forms suddenly materialise out of chaos, if you look at that spoon long enough and actually listen to, rather than just passively hear, the sound it makes as it falls onto the floor, it will reverberate afterwards in your ear, and your eye, and your mind's eye, like a tuning fork.) (Adair 2007.)

Ohjaajan tyyli tai kädenjälki on sellainen asia, jonka perusteella pystymme tunnistamaan kyseisen ohjaajan elokuvan jo yhdestä nähdystä kuvasta taikka kuullusta äänestä. Tiukasti keskitetyistä kuvista ja leikkisästä score-musiikista on hankala olla tunnistamatta Wes Anderssonia taikka mielen syvyyksiä kaivelevista subjektiivisista haamu- maisista äänimatoista David Lynchia. Sam Raimi kuljettaa melkein jokaisessa elokuvassaan Evil Dead -elokuvasta tuttua kohtaa, jossa moottorisahaa pitelevä käsi nousee kuvan alareunasta groteskina pelästyselementtinä kuvaan. Tätä on jo nähty muun muassa Disney elokuvassakin Great and Powerful Oz.

## 2.1 Auteur-teoria



Kuva 1. Cahiers du Cinéma (62 1956) (tumblr.com)

Auteur-teoria sai alkunsa 1950-luvulla, jolloin Cahiers du Cinéma -lehden (kuva 1) elokuvakriitikot päättivät ohjaajan olevan elokuvan ylin tekijä, jonka taiteellista näkemystä elokuva kuvastaa. Suomalainen elokuvakriitikko Kalle Kinnunen (2012) sivuaa Suomen Kuvalehden artikkelissaan auteur-teoriaa ja tiivistää teorian pohja-ajatuksen siihen, että ”taitavimmat ja sielukkaimmat ohjaajat siirtävät kaikkiin elokuviinsa suuren palan itseltään niin, että teokset ovat tunnistettavasti osa yhtä kokonaisuutta”. Kinnunen referoi elokuvan 50-lukua edeltäneitä alkuvuosia aikoina, jolloin ohjaaja ei ollut mikään jumala, vaan elokuvia yksinkertaisesti tehtiin ja katsottiin. Auteur-ohjaajien huippuuhetkeä Hollywoodissa vietettiin 70-luvulla Woody Allenin tapaisten tekijöiden myötä, mutta Kinnunen kertoo näiden ohjaajien jääneen suurten studioiden kiinnostuksen ulkopuolelle pian sen jälkeen. Artikkelissaan hän silti myöntää isojen studioiden ohjaajien kuten Martin Scorsesen, Quentin Tarantinon ja David Fincherin tekevän itsensä näköisiä elokuvia, vaikka suoraan he eivät puristisimmille auteur-teoreetikoille kelpaisivatkaan, koska he eivät kirjoita itse käsikirjoituksiaan. Kinnunen toteaaakin loppuun tärkeän pointin, jonka jokaisen auteur-ajattelijan tulisikin tajuta: ”Vaikka olisi maailman vääjäämättömin auteuristi, ei tällainen ajatus (vai onko se vitsi?) käy järkeen, jos tietää yhtään mitään elokuvien tekemisestä. Ei niitä tee yksi ihminen. Eikä kaksi.” (Kinnunen 2012.)

Vaikka ohjaaja ei tee elokuviaan yksin, on ohjaajan tyyli silti osa tekijän kaanonin, jossa ideoiden sekä keinojen kehittyessä silti tekijän kädenjälki näkyy ja kuuluu läpi teosten. Adairin kuvaus Bressonin *L'Argent* -elokuvasta kuvaa hienosti tätä kokemusta tekijän teoksen tuottamasta tunnosta, jossa tietty hetki kaikuu pitkään korvassa, silmässä ja mielen silmässä. Nämä tyyllilliset seikat merkillistävät ohjaajan tekijänä sekä koko elokuvan kaanonissa.

Ohjaajan kerrontatyyli syntyy elokuvantekijän keinoista ja niiden tietoisesta käytöstä. Keinoina ovat muun muassa käsikirjoitus, kuvaus, leikkaus sekä ääni. Chris Rodley kuvaa *Lynch on Lynch* -kirjassaan esimerkiksi David Lynchin ilmaisevan tämän elokuvissaan hänelle tyyppillistä luonnottomuuden tunnetta kaikilla elokuvantekijän keinoilla (Rodley 1998, 9). Luonnottomuuden ollessa keskeistä Lynchin elokuvissa näkyy, kuuluu ja tuntuu se läpi Lynchin tuotannon vaikka keinot ja niiden hyödyntäminen kehittyisivätkin taikka ohjaaja tekisi kokeiluja suuntaan tai toiseen. Se on osa hänen kerrontatyyliään oli se sitten tiedostettua tai ei. Rodley epäileeekin kirjassaan, että Lynch ei ole



välttämättä tietoinen tästä, mutta hänen omaperäisyytensä perustuukin uskallukselle ja osaamiselle etsiä oman sisäisen elämänsä avaimia (Rodley, 1998, 9).

### **The world's 40 best directors**

The Hollywood blockbuster may be in crisis, but the art of the cinema is as healthy as ever. Our panel of critics picks out the film-makers who are leading the way



#### **1. David Lynch**

After all the discussion, no one could fault the conclusion that David Lynch is the most important film-maker of the current era. Providing a portal into the collective subconscious, the daydream nation conjured up in tales such as Blue Velvet, Lost Highway or Mulholland Drive is by turns frightening, exasperating, revelatory and wild. Nobody makes films like David Lynch. He is our spooky tour guide through a world of dancing dwarves, femme fatales and little blue boxes that may (or may not) contain all the answers. We wouldn't want to live in the places he takes us. Somehow, we suspect, we do.

Substance 17  
 Look 18  
 Craft 18  
 Originality 19  
 Intelligence 17  
**Total 89**

Kuva 2. The Guardian (2003) (theguardian.com)

Guardian listasi vuonna 2003 neljäkymmentä parasta ohjaajaa. Raadissa mukana olivat englantilaiset elokuvakriitikot Peter Bradshaw, Xan Brooks, Molly Haskell, Derek Malcolm, Andrew Pulver, B Ruby Rich sekä Steve Rose. ”Paremmuus” ohjaajien kesken ratkaistiin pisteyttämällä ohjaajat nolasta kahteenkymmeneen viidellä eri asteikolla

ja ynnäämällä nämä pisteet yhteen. Osa-alueina olivat sisältö, visuaalinen ilme, kädenjälki, omaperäisyys sekä älykkyys (kuva 2).

Yllä mainittuja parametreja voi pitää kyseenalaisina, mutta osaltaan nämä määrittävät ohjaajan kerrontatyyliä sekä yleistä tyyliä etenkin kriitikoiden näkökulmasta. Osaltaan nämä heijastavat Cahiers du Cinéma -lehden aikaansaamaa auteur-teoriaa 50-luvulta, mutta toisaalta myös erittelevät niitä piirteitä, joita arvostamme elokuvaohjaajissa ja niitä arvoja, jotka saavat ohjaajien teokset merkityksellistymään niin tässä kuin tulevasakin ajassa.

Suomalaisittain maailmalla eniten omintakeisella tyyllillään nimeä tehnyt ohjaaja on kaikella todennäköisyydellä Aki Kaurismäki. Tästä kielivät muun muassa Kaurismäen suomalaisittain varteenotettavat saavutukset kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla (Grand Prix 2002) sekä hänestä kirjoitetun materiaalin määrä. Kaurismäen vähäeleisyys heijastuu jokaiselle elokuvan osa-alueella näyttelijänohjauksesta kuvaukseen, puvustuksesta lavastukseen ja leikkauksesta äänisuunnitteluun. Tämän vähäeleisen jäyheyden katsotaan etenkin ulkomailla kuvastavan suomalaista sielunmaisemaa äärimmillään. Yleiskielinen artikulointi dialogissa on myös ominaispiirteistä Kaurismäelle. Roger Ebert tiivistääkin Kaurismäen hahmoja seuraavanlaisesti: ”Hänen (Kaurismäki) hahmonsa tapaavat seistä paikoillaan ja lausua dialoginsa kuin ikaikaisia totuuksia kerrottaisiin, kun taas kamera tapaa olla paikoillaan ja huomioida hahmot ilman suurempia hienouksia. Hänen hahmonsa eivät hymyile paljoa, he nyökkäilevät usein surullisesti, he polttavat paljon ja tuntuvat aina odottavan pahinta.” (Wikipedia 2015.) Alias -tyylisissä sananselityspeleissäkin sanottaessa ”suomalainen ohjaaja” on vastaus aina heittämällä Aki Kaurismäki, eikä tätä tarvitse kauaa jäädä arvuuttelemaan.

Tähän tutkielmaan valituista ohjaajista Matti Ijäs kuuluu myös niin iältään kuin osaltaan teoksiensa tyylliltään samaan kategoriaan Kaurismäen kanssa. Kummatkin ovat 50-luvulla syntyneitä elokuvillaan omintakeisen suomalaisen elämän kuvaajia. Ijäs on myös niin kutsuttu auteur-ohjaaja, koska hän ohjaa ja käsikirjoittaa elokuvansa itse. Ijäksen elokuvien dialogissa lauseet ovat monesti eräänlaisia aforismeja monitulkintaisuuksineen ja one-linerin omaisine toteamuksineen. Hahmoissa on tietynlaista jäyheyttä, mikä puree etenkin suomalaisiin katsojiin. Tyyllillisesti elokuvien huumoria on verrattu kirjailija Veikko Meren (Wikipedia 2015), mutta puhutaan myös ijäsmäisestä lämpimästä huumorista (P.J. Piippo 2014).

Kolmatta tutkielmaan valittua ohjaajaa, Saara Cantellia, harvoin sisällytetään listauksiin tai keskusteluun puhuttaessa suomalaisista auteur-ohjaajista. Cantell luokitellaan yleensä naiselokuvien tai naiseutta teemana käsittelevien elokuvien tekijäksi, vaikka hän Helsingin Sanomien (27.3.2014) haastattelussa, huomauttaakin pyöriänsä vähän teeman ympärillä. Kaurismäen ja Ijäksen tapaan Saara Cantellin elokuvissa on keskeistä ihmisyyttä ja sen monimuotoisuuden kuvaaminen. Cantell on ohjannut ja käsikirjoittanut kokoillan näytelmäelokuvia vuodesta 2006 lähtien sekä ohjannut ja käsikirjoittanut lukuisia lyhytelokuvia. Lyhytelokuvaan liittyen hän on myös väitellyt elokuvataiteen tohtoriksi.

## 2.2 Ohjaajan ääni-ilmaisus

Kun ääni on osa ohjaajan kerrontaa, on ääni osa ohjaajan kuvittelemaa rikasta maailmaa. Tällöin mitataan ohjaajan kyky äänellisiin ulottuvuuksiin ja niiden luomiseen. (Takala, keskustelu 21.4.2015).

David Lynch avaa Chris Rodleylle äänellisiä visioitaan *Lynch on Lynch* (1998) -kirjassa Bradleyn kysellessä *Eraserhead* -elokuvan dialogin rytmityksestä seuraavanlaisesti: ”Dialogia voi kuunnella äänitehosteena tai musiikkina, mutta lisäksi se kertoo paljon henkilöstä. Siinä vaiheessa kun oikea puhetapa on löydetty ja lyöty lukkoon, näyttelijöiden tarvitsee vain puhua normaalisti. Parhaassa tapauksessa se löydetään jo työn alkuvaiheessa”. Bradleyn kysyessä lisää *Eraserheadin* ääniraidasta ja sillä esiintyvistä tiheästä, huminan omaisesta äänestä Lynch jatkaa: ”Humina kiehtoo minua. Sanon sitä huoneen äänensävyksi. Se erottuu silloin kun on hiljaista tai puheeseen tulee tauko. Tämä heikolta vaikuttava ääni voi toimia tehokkaana lisänä sisäisen tai ulkoisen maailman kuvauksessa.” (Chris Rodley 1998, 97.)

On nähtävissä, että David Lynch aloittaa elokuvan äänellisen ilmaisun ajattelun sekä visioinnin erittäin aikaisessa vaiheessa elokuvan tekoprosessia. Hiljaisuutta on hankala luoda jälkikäteen, jos dialogin rytmi ei sitä salli. Hiljaisuus ja se, mitä sillä tahdotaan kertoa suhteessa henkilöhahmoihin, on mahdollisesti selvillä jo hyvissä ajoin ennen kuin ensimmäistäkään kuvaa on kuvattu. Hiljaisuuden käyttö ja sen luoma luonnottomuuden tunto onkin olennainen osa David Lynchin ääni-ilmaisua.

Yhdysvalloissa Hollywoodissa työskentelevä suomalainen äänisuunnittelija Jussi Tegelman on työskennellyt lukuisissa Sam Reimin elokuvissa. Vuonna 2013 pitämällään luennolla Aalto yliopiston elokuva- ja lavastustaiteen laitoksella Tegelman kuvaili Reimin äänellistä visiota ja työskentelyä upeaksi. Hän muun muassa mainitsi esimerkin heidän yhteisestä elokuvastaan *Drag Me to Hell*, jossa ohjaaja Reimi oli kuvailut jo tuotannon alkuvaiheessa yksityiskohtaisesti erään kuistikeinun ääntä sekä toimittanut itse äänittämiään materiaaleja tätä varten. Reimin äänellistä ajattelu elokuvassa Tegelman kuvasi erittäin pitkälle viedyksi ja kiinnostavaksi, mikä tekee hänestä erityisen mielenkiintoisen työ Kumppanin.

Ohjaaja Jacques Tatia pidetään myös elokuvan ääntä mielikuvituksellisesti sekä rikkaasti käyttäneeksi elokuvantekijäksi. Jonathan Rosenbaum kuvaa artikkelissaan (2014) Tatia taidokkaaksi kuvan manipuloijaksi, joka äänikerronnallaan stimuloi ja ohjasi mielukuvitustamme. Rosenbaum myös viittaa Michel Chionin kuvaukseen Tatin *Mr Hulot's Holiday* -elokuvasta, jossa Tati yhdistää nerokkaasti kuvallista materiaali jäykistä lomalaisista yhdistettynä atmosfääriäniin leikkivistä lapsista luoden herkullisen kontrastin. Chion nostaa esille *Audiovision* -kirjassaan (1994, 116) myös Tatin abstraktit tehosteäännet, jotka ovat ominaisia hänen äänikerronnalleen.

### 3 Ääni osana kerrontaa

Sen mikä on silmäille ei pidä toistaa sitä mikä on korvalle. ("What is for the eye must not duplicate what is for the ear.") (Bresson 1996.)

Tutkielmani keskittyessä elokuvan ohjaajan ja äänikerronnan ympärille en tule avaamaan elokuvaäänen peruskäsitteitä työssäni kovin laajalti. Tässä kappaleessa tutkimustani annan elokuvaäänen ystävälle, mutta vielä perusteille tietämättömälle, jonkinlaisen käsitteen siitä mitä elokuvaääni on ja mistä se koostuu.

#### 3.1 Elokuvan ääni

Äänisuunnittelija Randy Thom korostaa Lontoossa pitämässään *School of Sound* -luennossaan näkökulmaa, jossa elokuvat suunnitellaan äänelle eikä äänisuunnitella elokuvaa (2003, 137). Thomin mukaan hyvä elokuvan ääni ei muodostu hienojen yksit-

täisten äänien tuottamisesta, oli se sitten musiikillisia ääniä, dialogia tai äänitehosteita (Thom, 2003, 122). Thom viittaa äänisuunnittelu -termin luoneeseen Walter Murchiin, jonka mielestä äänisuunnittelija on henkilö, joka opastaa koko elokuvan äänen tuottamisen. *Äänen tunto* -teoksen (2014) kirjoittanut Päivi Takala korostaa myös Walter Murchin roolia elokuvaäänien historiassa, koska hänen myötänsä elokuvaäänien ilmaisullinen puoli alkoi nousta esiin elokuvakeskustelussa sekä äänisuunnittelijoita alettiin tunnustaa elokuvan taiteellisina vastuunkantajina. Takala kuvaa väitöskirjassaan keskustelua elokuvaäänestä yleisesti teknologiavoittoisena, etenkin ennen Murchin tuomaa ilmaisullista näkökulmaa. ”Elokuvaäänentekijät miellettiin ennen kaikkea teknologian ja teknologiakäsityöläisyyden ammattilaisiksi, äänen toteuttajiksi.” (Takala 2014, 46.)

Elokuvan ääni jaetaan perinteisesti neljään osaan: dialogiin, efekteihin eli tehosteääniin, atmosfääriääniin tai hiljaisuuteen sekä musiikkiin (Koivumäki 2015). Kaikki nämä voivat elokuvan aikana soida ääniraidalla erilaisissa kombinaatioissa yhdessä tai erikseen sekä tahdistua toisiinsa, leikkaukseen tai kuvaan eri tavoilla ja suhteessa. Ääni on olennainen osa elokuvankerrontaa etenkin erilaisten merkitysten ja rytmin luomisessa. Thom luettelee elokuvaäänien mahdollisiksi keinoiksi myös tunteen välittämisen, tunnelman luomisen, maailman luomisen, juonellisesti tärkeiden asioiden korostamisen ja monitulkintaisuuden luomisen, henkilöhahmon piirteiden määrittäminen, realismin kohottaminen tai vähentäminen, siirtojen luominen sekä tietty akustisen tilan luominen (2003 127-128).

Elokuvan tekninen kehitys ja taiteelliset intohimot kulkevat kuitenkin useasti käsi kädessä. Tekniset kehitykset ovat mahdollistaneet elokuvan alkuvaiheissa kuvan ja äänen synkronin sekä myöhemmin muun muassa monikanavaäänentoiston. (Takala 2014 35.)

Takala painottaa äänen olemuksen käsittämistä keskeiseksi elokuvaäänien tekemiselle ja ymmärtämiselle. ”Äänen olemus pitää ymmärtää ennen kaikkea tuntemalla, mutta jotta tälle tunnolle aukeaa tila elokuvan tekemisen käytännöissä, äänen olemus ja äänen tila on otettava käsittelyyn.” (Takala 2014, 36.)

Päivi Takala kertoo väitöskirjassaan ilmiöstä, jossa elokuvan äänen omatessa merkittävän kerronnallisen osan on se nähty johtuvan vahvasti ohjaajan omasta sensibiliitee-

tistä äänelle. Tällaisiksi ohjaajiksi hän listaa muun muassa Fritz Langin, Orson Wellsin sekä Alfred Hitchcockin (2014, 46). Takala noteeraa kirjassaan myös Terrence Malickin voimallisesti ääntä ilmaisussaan käyttävänä ohjaajana, jonka auditiivista puolta usein sivutetaan, lainaten elokuvatutkija Susanna Välimäkeä: ”Tilanne on yksi esimerkki elokuvatutkimuksen piintyneiden, elokuvan äänimaailmaa ja musiikkia aliarvioivien ennakkoluulojen hallitsevuudesta. Ennakkoluuloissa ei ole sinänsä mitään ihmeellistä, sillä ne ovat osa länsimaista kulttuuria kaikessa kokonaisuudessaan ja historiassaan luonnehtinutta tapaa asettaa yleensä näköaisti ja visuaalisuus kuuloaistin ja auditiivisuuden yläpuolelle.” (Takala 2014 46.)

### 3.2 Michel Chionin äänen analyysiteoria

Ranskalainen elokuvaäänen teoreetikko Michel Chion on taustaltaan säveltäjä sekä musiikki- ja elokuvatutkija. Päivi Takala tiivistää väitöskirjassaan erinomaisesti Chionille keskeisiä piirteitä, kuten säveltäjä Pierre Schaefferin ajattelusta ja estetiikasta ponnistavat erilaiset kuuntelumetodit. (Takala 2014, 157.)

Opinnäytetyöni elokuva-analyysien pohjaksi olen valinnut Michel Chionin teorian, koska hänen perinpohjaisesti määrittelemänsä termit ja lähestymistapansa elokuvaääneen antavat tutkimukselle tieteellisen vertailupohjan. Tämä mahdollistaa sen, että ohjaajien eri elokuvia pystytään analysoimaan kaikkia samalta pohjalta.

Keskeisimpiä Chionin elokuvaäänelle antamia käsitteitä on kuvan ja äänen solmiva ”audiovisuaalinen sopimus”. Audiovisuaalinen sopimus käsittää äänen ja kuvan, jotka on tallennettu tuotantoprosessissa erilleen ja myös teatterissa esitetään eri metodeja käyttäen erillään (kangas ja kaiutin), muodostaman synkreesin, jossa nämä yhdistyvät yhdeksi. Synkreesissä äänen ja kuvan yhdistetty kokeminen muodostavat jotain suurempaa, eli niin sanotusti yksi plus yksi on enemmän kuin kaksi. Synkreesi sanana juontuu sanoista synkronismi ja synteesi, ja sen luoma psykologinen ilmiö tekee esimerkiksi äänen jälkikäsitteilytekniikat mahdollisiksi. (Chion 1994, 224.)

”Synkreesi - on se spontaani ja vastustamaton hitsauskohta jonkun tietyn ääni-ilmiön ja visuaalisen ilmiön välillä, kun ne tapahtuvat yhtä aikaa. Tämä liitos tapahtuu itsenäisesti kaikesta rationaalisesta logiikasta.” (Chion 1994, 63, Takalan 2014, 158 mukaan.)

Audiovisuaaliselle sopimukselle on keskeistä ajatus erillisistä aisteista, näkö ja kuulo, jotka lainaamalla toisilleen erityisiä ominaisuuksiaan synnyttävät yhdistymisen. Takala tiivistää Chionin audiovisuaalisen sopimuksen järjestäytyneeksi suhteessa hahmola-keihin ja sisällöllisiin määreisiin (Takala 2014). Tässä symbolisessa sopimuksessa katsoja-kuuntelija hyväksyy kuvan ja äänen olevan samassa yhteydessä tai maailmassa. (Chion 1994, 222)

Chionin mielestä me emme ikinä näe samaa asiaa kuin kuulemme, emmekä kuule samaa asiaa kun näemme. Tätä kautta on mahdollista miettiä Chionin elokuvateoriaan tuomaa käsitettä äänen lisäarvo (engl. added value by sound).

Päivi Takala suomentaa lisäarvon seuraavanlaisesti: ”Lisäarvolla tarkoitan sitä ilmaisulista ja informatiivista arvoa, jolla ääni rikastaa kuvaa luodakseen tietyn vaikutelma siinä välittömässä tai muistetussa kokemuksessa, mikä meillä siitä on ja että tämä vaikutelma tai ilmaisu ’luonnollisesti’ syntyy siitä, mitä olemme nähneet ja sisältyy kuvaan itseensä. Lisäarvo on se, mikä antaa (ilmeisen virheellisesti) vaikutelman, että ääni on tarpeeton, että ääni ainoastaan kaksintaa merkityksen, minkä se todellisuudessa tuo esiin joko omana itsenään tai kuvan ja sen välisellä erilaisuudella” (Chion 1994, 5, Takalan 2014, 158 mukaan.)

Sisäisellä ja ulkoisella logiikalla (engl. internal logic, external logic) Chion tarkoittaa elokuvan äänellisen jatkuvuuden (engl. sonic flow) kahdeksi määrittäväksi luonteeksi. Äänellisen jatkuvuuden sisäinen logiikka yhdistää kuvia ja ääntä yhtenäiseksi sulavaksi jatkumoksi, orgaaniseksi prosessiksi, jossa kerronta itsessään synnyttää kehittymisen, muunnoksen ja kasvun. Sisäisessä logiikassa äänellinen jatkuvuus katkeaa ja taukoaa ainoastaan kerronnallisen tilanteen mukana. Ulkoisessa logiikassa esitetyn sisällön ulkopuoliset elementit kuten epäjatkovat efektit rikkovat jatkuvuutta ja muuttavat tempoa. (Chion 1994, 46.)

Akusmaattisuudella (engl. acousmatic) Chion tarkoittaa ääniä, jonka lähde ei ole näkyvissä. Tällaisia akusmaattisia lähteitä ovat esimerkiksi radio, levysoitin ja puhelin. Elo-kuvassa kuvan ulkopuolinen ääni on akusmaattista. (Chion 1994, 221.)

## 4 Suomalalaisten ohjaajien elokuva tyyliiltään

Tässä osassa tutkimusta esitellään kolme suomalaista fiktioelokuvaohjaajaa: Aki Kaurismäki, Matti Ijäs ja Saara Cantell. Tämän lisäksi äänellisesti puretaan sekä analysoidaan Michel Chionin teoriaa hyväksi käyttäen kultakin ohjaajalta kaksi kokoillan näytelmäelokuva.

### 4.1 Aki Kaurismäki

”Kaurismäki-Suomi’ on käsite, johon on tiivistynyt yleismaailmallinen huoli katoavasta todellisuudesta ja ihailu siitä inhimillisestä ja syvällisen humoristisesta kosketuksesta, jonka Aki Kaurismäki on tuonut kuvauksiinsa osattomien mutta ei onnettomien ihmisten elämästä. Hänen elokuvissaan arkinen kohtaa ylevän, sadunomaisuus todellisuuden, ankaruus ja hellyys kulkevat vierekkäin. Kansainvälisesti tunnetuin elokuvaohjaajamme kokee itsekkin tekevänsä dokumenttia Suomen murroksesta.” (Von Bagh 2006.)

Kuten Peter Von Bagh yllä kuvaa, on ”Kaurismäki-Suomi” sekä kaurismäkeläisyys käsite. Kaurismäen inhimillinen sekä syvällisen humoristisen kosketus syntyy hänen elokuvissaan sadunomaisuuden ja todellisuuden yhdistylystä (Von Bagh 2006).

Aki Kaurismäen luotto äänisuunnittelija sekä pää-äänittäjä Jouko Lumme korostaa Peter Von Baghin Kaurismäki kirjassa elokuvanteon yhteistä päämäärää: ”työryhmä tekee elokuvaa, kokonaisuutta, ei vain kuvaa ja ääntä”. Kirjassa hän kuvaa haasteekseen Kaurismäen elokuvissa luoda ”täysin ”luonnollinen” mutta täynnä vivahteita, salaperäisiä viitteitä ja hiljaisuuksien taikaa” henkivä maailma. (Von Bagh 2006, sivunro.)



#### 4.1.1 Pidä Huivista Kiinni, Tatjana



Kuva 3. *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (1993) (futurefilm.fi)

1994

Käsikirjoitus: Aki Kaurismäki

Ohjaus: Aki Kaurismäki

Kuvaus: Timo Salminen

Leikkaus: Aki Kaurismäki

Ääni: Jouko Lumme

Koskenkorvaa litkivä automekaanikko Reino ja kahvinjuontiin addiktoitunut peräkamariinpoika Valto lähtevät viettämään viikonloppua ja kohtaavat matkallaan virolaisen Tatjanan ja valkovenäläisen Klavdian. Naiset yrittävät tuloksetta lähestyä sulkeutuneita miehiä mutta eivät onnistu läpäisemään kielimuuria ja miesten ujoutta. Vietyään naiset laivasatamaan Reino ja Valto kuitenkin päättävät lähteä heidän mukanaan Viroon ja ilmestyvät laivan baariin. Perillä Reino ymmärtää rakastavansa Tatjanaa ja päättää jäädä tämän kanssa Viroon. Valto matkaa takaisin Suomeen ja päästää elokuvan alussa kaappiin lukitun äitinsä takaisin vapautteen, palaten työn touhuun ompelukoneen äärelle. (Von Bagh 2006, 147.)

*"Pidä huivista kiinni, Tatjana"* on yksinkertaisesti tekijänsä hauskin elokuva. Se on neronleimaus, jossa kuvattu suomalaisen työmiehen viikonloppu tapahtuu yhtä

lailla kuvitteellisessa historiassa kuin hyvin todellisessa nykymaailmassa. Sepiteisellä 1960-luvulla tapahtuva *Tatjana* on omankaltaisensa epookkielokuva, ja sellaisena ohjaajan ensimmäinen, taitava ja poeettinen ajanmerkkien ja myös anakronismien yhdistelmä. Elokuva kertoo ajoituksena kautta Kaurismäen nuoruudesta mutta tällä kertaa yleisesti. Se ei ole henkilökohtainen täsmäisku, minkä vuoksi tyyllilajissa on ihastuttavaa laveuden ja anteliaisuuden tuntua. *Tatjana* on elokuva joka liikkuu kaikkien tunnettujen tai edes tiedossa olevien lajityyppien ulkopuolella.” (Von Bagh, 2006, 154.)

*Pidä huivista kiinni, Tatjana* -elokuvassa liikutaan rasvalettimusiikin säestämällä unenomaisella mutta toisaalta realistisella Suomen 1960-luvulla. Elokuvassa moottoripyörät sekä amerikkalaiset autot esiintyvät komeasti kuvissa mutta pärisevät myös äänraidalla melkein taukoamatta. Moottoripyörien ja autojen äänet kuvan sisäisessä sekä ulkopuolisessa maailmassa muodostavat *The Renegadesin* sekä *The Regalsin* musiikin kanssa suurimman yhtenäisen kokonaisuuden elokuvan ääniraidalla.

Elokuvassa äänelliset siirtymät kohtauksesta toiseen ovat useimmiten täysin jyrkkiä; musiikin taikka etenkin äänien kanssa ei käytetä juuri lainkaan ”fadeja”, vaan kohtauksen vaihtuessa sekä tämän ensimmäisen kuvan tullessa kankaalle vaihtuu myös äänimaailma täysin jyrkästi edellisestä seuraavaan. Silloin tällöin jotkin äänelliset elementit, kuten elokuvan alkupuolella eräät ohiajavat autot, voivat loppua kuin seinään kuvaleikkauksen skarvissa. Yleensä länsimaisten elokuvien ääniraidoilla ohiajavia autoja käytetään niin sanottuina äänellisinä kuvaskarvin ylittäjinä, jotka luontevasti siirtävät tarinankuljetusta kuvasta taikka kohtauksesta seuraavaan. Tällaista kuitenkin *Kaurismäen Pidä huivista kiinni, Tatjana* -elokuvassa ei hyödynnetä, vaikka autot ja mopot muodostavat suurimman osan elokuvan äänellisestä maailmasta ja niitä kuullaan niin sisälle kuin uloskin sijoittuvissa kohtauksissa tasaisesti. Niiden tehtävä on todennäköisesti pitkälti viestiä elokuvan maailmasta, joka sijoittuu 1960-luvulle, jolloin rasvakätiset sekä -hiuksiset miehet viettivät aikaansa ravintoloissa, tanssilavoilla sekä tienpäällä.

Elokuva alkaa kuvilla miehistä ajamassa moottoripyöriänsä sekä niiden rätisevällä pärrinällä. Päähenkilö, Valto, esitellään siirtymällä ”crossfade” -leikkauksella kuvassa sekä äänessä moottoripyörästä ompelukoneeseen. Moottoripyörän rytmikäs pärrinä muuttuu ompelukoneen mekaaniseksi tärähtykseksi.

Musiikinkäyttö elokuvassa on pitkälti diegeettistä. Elokuvassa erinäiset bändit (*The Regals*, *The Renegades*) sekä iskelmä- ja humppayhtyeet esittävät musiikkia ravinto-

loissa sekä tanssilavoilla. Elokuvasa on myös melkein pä legendaksi muodostunut seitsemäntuumaisia vinyylisinkkuja soittava autolevysoitin, joka säestää työmiehien sekä matkalta löytyvien naisien automatkaa (kuva 3) Orimattilasta kohti Helsinkiä ja siitä eteenpäin. Kohtauksissa levysoitin etabloidaan melkein aina ensimmäisissä kuvissa, jonka jälkeen musiikki soi kohtauksen läpi. Selvästi score -musiikin omainen operatiivinen musiikinkäyttö tapahtuu elokuvan toisella kolmanneksella, jossa Reino istuu hieman huvittavassa mutta herkässä hiljaisuudessa Tatjanan vieressä takapihalla ja Reinon painaessa päänsä Tatjanan olkapäätä vasten alkaa Tsaikovskin 6. sinfonia soimaan ei diegeettisenä. ”Näiden ujojen miesten kautta syntyvätkin sekä muutamat Kaurismäen tuotannon kauheimmat tapahtumattomuuden kuvat että yksi hänen ylimaallisimmista hiljaisen rakkauden hetkistään: Pellonpää ja Outinen vain istuvat, ja taustalla soi tietenkin Tsaikovski.” (Peter Von Bagh, 2006, 154.) Tämä scoren omaisen musiikin hetki on myös yksi melkein pä ainoita hetkiä elokuvassa, jolloin musiikki siirtyy kohtauksen yli seuraavaan seurueen saapuessa Helsinkiin. Sama musiikki toistuu Valton jäädessä yksin, kun Reino päättää jäädä Tallinnaan Tatjanan luokse, ja Valton aloittaessa yksinäisen kotimatkinsa. Tällöin musiikki seisahtuu vasta tyhjään ravintolaan, luoden oudon hiljaisuuden tilan, jonka täyttää Popeda-auton räsähtäminen ikkunoista läpi. Tätä unenomaista haavejaksoa, jossa koko seurue on jälleen yhdessä ja tiskin takana tarjoilee rockmusiikin tuottajalegenda Atte Blom, ei korosteta unijaksoille perinteisillä musiikilla tai atmosfääriäänillä, vaan muutamat kireät foley -tehosteet kahvikuppeja laittaessa saavat Reinon huomauttamaan: ”Hiljaa! Rokut soittaa.” Tällöin siirrymme taustalla soineen kappaleen maailmaan, jossa katsomme The Renegadesin livetallennetta televisiosta. Tästä eteenpäin siirrymme vielä kioskilla ”normaalijassa sekä -paikassa” televisiota katsovaan Valtoon. Musiikki liimaa nämä siirtymät erinomaisesti sekä toimii tehokkaasti, koska vastaavaa keinoa ei ole aiemmin elokuvassa käytetty selvästi kuin vain yllämainituissa kohdissa.

*Pidä huivista kiinni, Tatjana* -elokuvassa on paljon hiljaisuutta. Hiljaisuus elokuvassa syntyy ääniraidan niukkuudesta, joka koostuu pienitilaisesta ja vähäsanaisesta dialogista, kireästi miksatuista ja harvoista piste-efekteistä, suurimmaksi osaksi 60-luvulle ominaisesta musiikkista sekä vähäeleisistä atmosfääriäänistä. Elokuvan stereokuva on yleisesti melko kapea, eikä yllä mainittuja äänellisiä osasia yleensä kuulla kuin muutama kerrallaan. Atmosfääriäänit koostuvat Helsinkiin saapumiseen asti niin sisällä kuin ulkona autoista ja mopoista taikka ravintoloissa niukasta puheen sorinasta, joka muuttuu hahmojen matkatessa suomesta, englanniksi ja venäjäksi. Ulkona kuullaan lopussa

moottoripäristyksen väistyttyä muutamia lintuja sekä sataman rakennusääniä Tallinaan saapuessa. Sisätilat ovat yleisesti moottorinäitä lukuun ottamatta täysin staattisen huoneatmosfäärin hiljaisia. Musiikki peittää muut äänet melkein aina, antaen silloin tällöin tilaa dialogille. Tämä tukee erinomaisesti elokuvan päätarkoitusta, joksi Kaurismäki itse tiivistää seuraavasti: ”Oleellisinta elokuvassa oli suomalaisen miehen puhumattomuuden kanonisointi”. (Von Bagh, 2006, 151.) Audiovisuaalinen sopimus kuvan ja äänen välillä elokuvan tarinassa tapahtuu tämän kaiken äärellä.

#### 4.1.2 Laitakaupungin valot



Kuva 4. *Laitakaupungin valot* (2006) (Finnkino.fi)

2006

Käsikirjoitus: Aki Kaurismäki

Ohjaus: Aki Kaurismäki

Kuvaus: Timo Salminen

Leikkaus: Aki Kaurismäki

Ääni: Jouko Lumme, Tero Malmberg

Yövärtija Koistinen elää yksin pienessä kellariloukossaan. Työtoverit suhtautuvat häneen ilkeästi ja oikeastaan vain läheisin grillikioskin myyjätär osoittaa ystävällisiä tunteita. Tunnekylmä eurorikollinen iskee silmänsä vartijaan ja usuttaa palkkalisstoillaan olevan naisen tämän kimppuun. Koistinen luulee heidän välillään olevan tunteita mutta saatuaan vartijalta tarvitsemansa tiedot naisen huumaa tämän ja varastaa koruliikkeen avainnipun. Rikoksumppanuudesta syytetty Kois-

tinen ei suostu paljastamaan naista ja päätyy ryöstöön syyttömänä vuodeksi vankilaan. Sieltä palattuaan hän yrittää kosta elämänsä tuhonneelle rikollispolle mutta epäonnistuu ja tulee pahoinpidellyksi. Grillikioskin myyjätär, jolla selvästi on tunteita yövartijaa kohtaan, löytää Koistisen rannasta pahoin runneltuna. Koistinen ei kuitenkaan ole menettänyt uskoaan elämään ja kieltäytyy kuolemast. Katsoja voi olettaa noiden kahden vihdoon löytäneen toisensa. (Von Bagh 2006, 201.)

Peter Von Bagh kuvaa *Aki Kaurismäki* -kirjassaan (2006) *Laitakaupungin valot* elokuvaa äänellisesti erityislaatuiseksi tuotokseksi Kaurismäen tuotannossa: ”Kuvien magian rinnalla on ääni, sekin nyt korostetussa roolissa. Missään muussa Kaurismäen elokuvassa tunnelmaa ja tajuntojen draamaa ei kuljeteta siten, että valkokangas pimenee merkittäväksi tuokioksi ja vain ääni viestii. Koistisen (kuva 4) ja Mirjan valkokankaalta katsoma elokuva ei sekään ole enää kuvia, kuten *Calamari Unionissa*. Se on pelkkä ääninauha, räiskettä, mielikuvituksen häiriötila. Kohtauksessa on kuin ohimennen selitetty yhtälö siitä, elokuvat oikeasti ovat - hämärissä teattereissa rakastutaan ja kaikki on haraa. Kun Koistinen kehittelee haavekuvaa omasta vartiointiliikkeestä, taustalla kuullaan radioesitelmä skorpionien maailmasta - selostettuna asiantuntijana ranskalainen hyönteistieteilijä J. H. Fabre... Epäilemättä ohjaajan mielessä on käynyt rakas elokuva: Buñuelin *Kulta-aika*.” (Von Bagh 2006, 206.)

*Laitakaupungin valot* onkin äänellisesti erittäin pitkälle viety Kaurismäen elokuva. Ääniraidalla kuullaan Kaurismäen tyylille olennaisia viittauksia (kuten yllämainittu päähenkilö Koistisen kodissa radiosta soiva radioesitelmä skorpionien maailmasta) muihin elokuviin, joiden avulla kerrotaan niin sanotusti mutkan kautta tästä maailmasta sekä elokuvan maailmasta. Nämä viittaukset ovat myös referenssejä itse elokuvan tyyliin ja muihin elokuviin.

Elokuvassa kuullaan Kaurismäen tyylille perinteisiä seinämäisiä pystysuoran tiukkoja ääniskarveja. Musiikki saattaa loppua kuin seinään kohtauksen vaihtuessa ja atmosfääriäänät eivät yleensä sulaudu keskenään taikka enteile tulevasta kohtauksesta. *Laitakaupungin valot* -elokuvassa esiintyy silti jopa tietynlaista liekittelyä tällä äänellisellä ilmaisulla; Koistisen istuessa tuomiotaan vankilassa alkaa montaasijakso jota kuvitetaan ulkokuvilla talvesta hyytävän tuulen puhaltaessa ja tästä siirrytään pystyskarvilla keväisiin kukkiin ja linnunlauluun.

*Laitakaupungin valot* kuulostaa silti Kaurismäen elokuvilta äänellisten elementtiensä niukkuudessa. Sisätilat, etenkin Koistisen koti, ovat hiljaisia paikkoja, joissa viihtyy yk-

sinäinen ihminen. Kaurismäen elokuvissa, kuten tässäkin, kuvataan kuitenkin harvoin pelkkää yksinäisyyttä (Von Bagh 2006, 202). ”Laitakaupungin valojen edetessä tiedostamme yhä selvemmin, että yksinäisyyden kuvauksissa on takaportteja, tunteilua ja pieniä ihannoivia kosketuksia, joiden mukana menetetään - ehkä kaikki”. (Von Bagh 2006, 202)

Niukassa äänimaailmassa yksityiskohdat kuten tarkkaan valitut foley-tehosteet nousevat pintaan ja merkityksellistyvät äänikerronnan dynamiikassa. Päähenkilö Koistinen esitellään elokuvan alussa saapuvana kuvan ulkopuolelta avainnippu helisten. Avainnippu liitetään temaattisesti yleensä valtaan ja sitä myös Koistisen ammatti vartija osaltaan edustaa mutta päähenkilömme on kuitenkin kaikkea muuta kuin vallankahvassa omassa elämässään. Elokuvassa muutenkin vain tietyt kerronnalliset tärkeät objektit ja vain keskeisimmät henkilöt saavat ruumiillistumisen foley-efektien suoman aineellistuvien äänen merkkien (engl. materializing sound indices) kautta (Chion, 1994, 223). Antagonisti eurorikollista ja hänen porukkaansa esitetään elokuvassa pilvenpiirtäjän tuoman koskemattomuuden lisäksi vanhalla mustalla jenkki-autolla, jonka matalaääninen V8-moottorin pörinä luo vaarantunnetta kohtauksissa.

Musiikinkäyttö elokuvassa on Kaurismäelle tyypillistä yllä mainittujen viitteiden viljelyä. Elokuvassa kuullaan ja käydään Melrosen keikalla, ja tämän jälkeen yhtyeen musiikki säestää antagonistien eli eurorikollisten puuhia myöhemmässä kohtauksessa. Puccinin haikeita kappaleita kuullaan useaan otteeseen elokuvan yksinäisiä hetkissä, ja näissä käytetään myös siirtymiä kuvassa esitettävästä akusmaattisesta levysoittimesta musii-kin diegeettiseen rooliin. Elokuvaan sävellettyä score-musiikkia ei Kaurismäen tyylille ominaisesti ole, mutta sekä diegeettisellä että ei-diegeettisellä musiikilla on roolinsa elokuvan ääniraidalla.

Von Baghin (2006, 206) kuvailema äänen korostettu rooli *Laitakaupungin valot* -elokuvassa suhteessa muuhun Aki Kaurismäen tuotantoon näkyy ja kuuluu elokuvan äänimaailman akusmaattisessa ajattelussa. Äänellinen lisäarvo kerronnassa on suhteessa muihin Kaurismäen elokuviin korostetussa roolissa akusmaattisten objektien, kuten yllämainitun radion ja siitä soivan skorpionikuunnelman, sekä kuvan ulkopuolisten äänellisten tapahtumien kautta. Tätä kuvan ulkopuolista maailmaa kuitenkin avataan harkiten ja hallitusti. Esimerkiksi eurorikollisten juhliessa ryöstösaalistaan kuunnel-  
len rokkimusiikkia kuulemme taustalla imuroivan naisen vain hänen ollessaan kuvassa.

Sama audiovisuaalinen sopimus kuin Aki Kaurismäen muissakin elokuvissa siis vallitsee, mutta sen rajoja on hieman laajennettu.

## 4.2 Matti Ijäs

Matti Ijäs kertoo elokuvissaan tragikoomisia tarinoita yksinäisistä, koiransieluisista ja enemmän tai vähemmän kömpelöistä ihmisistä, ”ujoista sydämistä”, jotka haparoivat tai törmäilevät toisiaan kohti. Ijäksen särmikkäästi kärhämöivät hahmot kantavat sisällään onnen ja surun aihioita, ja toimivat lyhytjännitteisesti, vaistonvaraisesti ja harkitsematta. (Timonen 2013.)

Aki Kaurismäki kuvaa Matti Ijästä Helsingin Sanomien artikkelissa 22.12.2012 seuraavilla sanoilla: ”Matti Ijäs on suomalaisin kaikista ohjaajista ja siksi ainutlaatuinen ja mahdoton jäljitellä”. Samaisessa artikkelissa Ijäs sanoo olevansa ihmisrakas erakko, joka tykkää osoittaa ihmisrakkautta elokuvissaan ehjien ja rikkiäisten perheiden kautta. P.J. Piipon luonnehtii tekstissään Matti Ijäksen elokuvien hahmoja inhimillisiksi, viisutolla huumorilla ladatuiksi olennoiksi, omine virheineen ja vastuineen. ”Elämä kuljettaa heitä, usein vastavirtaan, ja siitä on usein kiittäminen sattumaa ja sen oikullisuutta. Näiden hahmojen tarkastelu- ja havaintoympäristöt, itse elokuvat, ovat poikkeuksetta moniäänisiä, moninaisilla ulottuvuuksilla ladattuja mestariteoksia.” (P.J. Piippo 30.3.2015.) Piipon kirjoituksessa puhutaan myös ijäsläisen lämpimästä huumorista, jonka myötäelävä ymmärrys kääntyy usein tragikoomisuudessaan mustaan komediaan.

Matti Ijäksen elokuvissa dialogi on hetkittäin aforismien täyttämää toteamista. Näyttelijä Vesa Vierikko kuvaa Helsingin Sanomien artikkelissa Ijäksen tiivistävän dialogin punchlineihin, jotka jättävät tilaa näytellä. Helsingin Sanomien sekä Piipon haastattelussa Ijäs puhuu jonkin verran haaveista sekä niiden osasta henkilöhahmojen rakentamisessa, ja eräänlainen haavemaailma heijastuu hänen elokuviensa aforismimaisessa dialogissa, jossa lapsetkin toteavat kaikenlaista syvää ja tyhjentävää tästä maailmasta, kuten *Haaveiden kehä* -elokuvassa (2002).

One-linerit tulevat itseltäni sekä käsikirjoittajakollegoilta, kuten Joni Skiftesvikiltä, yhden mainitakseni. En minä niitä kaikkia itse keksi. Jos on hyvä tilanne, niin tällainen one-liner saattaa syntyä hyvinkin helposti. One-linerit vaativat elokuvassa myös oikean tilanteen. Jos sitä ei ole, ne saattavat muuttua pelkästään nokkeliksi. Hyvään tilanteeseen löytyy monta hyvää one-lineria. (Piippo 2015.)

#### 4.2.1 Haaveiden kehä



Kuva 5. Haaveiden kehä 2003 boxing.fi

2003

Käsikirjoitus: Matti Ijäs, Heikki Reivilä

Ohjaus: Matti Ijäs

Kuvaus: Kari Sohlberg

Leikkaus: Kauko Lindfors

Ääni: Jari Innanen, Heikki Innanen (Soundwise Oy)

Säveltäjä: Eero Ojanen

Haaveiden kehä kertoo PK:sta, yksinhuoltajaisästä, joka on elänyt elämänsä työväen aatteelle, nyrkkeilylle ja pojilleen, ammattilaiskehissä käyneelle Jampalle ja tämän pikkuveljelle Kustille. Tragikoomisen tarinan aineksia ovat kunnianhimo ja häpeä, tukahdutetut tunteet ja rakkaus. (elonet 2015)

*Haaveiden kehä* -elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa ja kuvassa Petteri Summasen esittämä Jamppa pamauttaa auton ikkunan rikki yöllisessä pimeydessä. Auton käynnistystä yrittäessä virtaa saa pelkkä autoradio, josta alkavat soimaan ruotsinkieliset uutiset. Jamppa hylkää auton ja lähtee kävelemään yöhön, jolloin kevyt teemainen ei-diegeettinen score-musiikki alkaa soimaan vieden katsojan fade-to-black -leikkauksen kautta montaasimaiseen alkutekstijaksoon, jossa score-musiikin taustalla kuuluu PK:n ja Kustin nyrkkeilytreenin ääniä aluksi kuvan ulkopuolelta.



Alussa esitetty tyyli kiteyttää elokuvan äänellistä kerrontaa hyvin pitkälti. Elokuvan äänimaailma liikkuu suurimman osan ajasta keskitetyssä realismissa, jossa pisteefekteillä osoitetaan oleellisia tapahtumia kuvissa eikä atmosfääriäänillä viedä liikaa huomiota. Keskiössä elokuvassa ovat henkilöt ja heidän tekonsa. Esimerkiksi vaikka tapahtumat sijoittuvat Helsinkiin ja sen lähiympäristöön, sitä tuskin huomaa muutamaa nopeasti ohimenevää score-musiikin täyttämää etablointikuvaa lukuun ottamatta. Helsinki ei ole ääniraidalla läsnä. Äänikerronnallisesti elokuvassa käydään vahvasti subjektiivisissa hetkissä kahdesti koko sen keston aikana: ensimmäisen kerran PK:n kuunnellessa Kustin varjonyrkkeilyä muuttuvat äänet vahvasti kaiutettuina päänsisäiseksi maailmaksi ja sama toistuu Jampalla tämän kuunnellessa hyppynarun ääntä. Nämä kohdat tuntuvat vahvasti realismiin sitoutuneessa ja niukassa äänimaailmassa hieman irrallisilta.

Elokuvan äänimaailmalle on tyypillistä, että musiikki, oli se sitten score-musiikkia tai parissa kohdassa esiintyvää diegeettistä musiikkia, väistää aina dialogin tieltä. Score-musiikki voi soida hetken aikaa taustalla dialogin alkaessa, mutta dramaturgisesti tärkeissä iskuissa se joko feidaantuu hitaasti tai seinämäisen nopeasti pois. Tällä halutaan todennäköisesti antaa erityistä painoarvoa dialogin sisällölle, joka on keskeistä Matti Ijäksen elokuville. Hiljaisuus tuo hetkille, kuvalle ja sisällölle äänellisen lisäarvon ympäristönä, jossa sanat ja niiden sisältö painavat. Lopun PK:n monologi rakkaudesta ja Kustin äidistäkin käydään poliisiaseman sisätiloissa, jotka hiljentyvät melkein täysin herkän ja lämpimän muistelevan pohdiskelun ajaksi.

Yleisesti elokuvassa siirrytään kohtauksesta toiseen pitkälti score-musiikin pitkien fadejen taikka avoimien sointujen saattamana. Crossfadeja hyödynnetään myös elokuvan jaksollisia siirtymiä rytmittävissä plansseissa. Ajoittain elokuvassa käytetään myös nopeita äänellisiä siirtymiä esimerkiksi äänekkäänä päämajana antagonisteille toimivassa korjaamossa, joka etabloidaan elokuvassa useaan otteeseen rämisevän työväliseen kautta niin kuvassa kuin äänessä.

Elokuvaan sävellettyä score-musiikkia on paljon montaasinomaisissa kohtauksissa, joissa monen henkilön tarinaa kuljetetaan eteenpäin ekonomisesti ja nopeasti samanaikaisesti. Musiikki toimii perinteiselle elokuvakerronnalle tyypillisenä liimana näissä kohdissa.

Elokuvan dialogissa ja osittain rekvisiitassa päähenkilö PK:lle tärkeänä oleva työväen aate ei ihme kyllä kuulu elokuvan ääniraidalla olenkaan. Score-musiikissa taikka muussa musiikissa ei ole vivahteitakaan työväen aatteelle melko tärkeänä olleeseen musiikkiin kuten Agit Pop taikka Love Recordsin julkaisut. PK:lle tärkeissä kohtauksissa, kuten yöllä Kustin kanssa käytävässä varjonyrkkeilytreenissä taikka treffeille valmistumisessa, kuullaan melkein joka ikinen kerta kuvassa etabloitavalta kelanauhamaankalta soiva Paolo Tostin kappale Ideale Jussi Björlingin esittämänä. Eero Ojasen elokuvaan säveltämä musiikki on pienen kokoonpanon kevyttä maalailevaa tunnelmointia, joka ei myöskään kosiskele aatemaailman suuntaan. Työväen aate ei ole muussa äänikerronnassa läsnä, mitä olisi voinut odottaa elokuvan ja henkilöiden maailman kannalta, koska elokuvan kuvallisessa maailmassa, etenkin rekvisiitassa, viitteitä tähän suuntaan löytyy paljon. Elokuvan dialogin sisällön hoitaessa monitulkintaisuutta, ääni hoitaakin ljäksen tyylille mukaisesti rooliensa jättämällä sille tilaa ja olemalla yksiselitteisempi keinojansa myöten. Elokuvan maailmassa hyväksymme sen, että kun joku puhuu niin silloin häntä myös kuunnellaan.

#### 4.2.2 Kaikella rakkaudella



Kuva 6. *Kaikella Rakkaudella* (2012) (finnkino.fi)

2012

Käsikirjoitus: Heikki Vuento, Auli Mantila, Mati Ijäs, J-P Passi

Ohjaus: Matti Ihäs

Kuvaus: Rauno Ronkainen

Leikkaaja: Kaisa Mäkinen

Ääni: Kyösti Vöntänen

Säveltäjä: Timo Hietala

"Kaikella rakkaudella on kertomus rakkauden eri väreistä. Se kertoo naisesta, jolla on levottomat jalat, ja miehistä, jotka rakastavat häntä. Lapin ja Jäämeren maisemiin laskeutuva elokuva kertoo siitä, miten sattuma ja oikku kuljettavat meitä useammin kuin järki ja harkinta.

Valokuvaaja Toivo Vaarala kuvaa tyhjää penkkiä Lapin jylhissä maisemissa. Ihmisten lähelle meneminen ei enää kiinnosta. Eräänä yönä hän törmää elämänsä naiseen, Ansaan ja pian rakkaus vie ujoa miestä." (Elokuvayhtiö oy Aamu A 2013)

*Kaikella rakkaudella* -elokuva alkaa tekstiplansseilla ja saksofonin sävyttämällä Timo Hietalan score-musiikilla. Kun kuvassa siirrytään faden kautta jylhiin kansallisromanttisiin tunturimaisemiin, kuullaan myös läheisesti protagonistimme Toivo Vaaralan hen-

gästyneenä kantamassa puistonpenkkiä olallaan. Liikumme laajoissa kuvissa, mutta äänessä olemme lähellä mukana fyysisessä toiminnassa. Konflikti koittaa Toivon auton jäädessä kiinni tunturipuroon, ja tätä alleviivataan score-musiikin väistymisellä pois ja tuomalla auton vaivaiset irtipyristely yritykset äänitehosteilla etualalle. Pysähtynyt hetki hiljaisuuden kautta ottaa tunnelman haltuunsa ja tekee tilaa elokuvan tarinalle merkittävän hahmon, Toivo Sorkan, sisään tuonnille score-musiikissa. Musiikki taas väistää miesten aloittaessa dialogin.

*Kaikella rakkaudella* -elokuvassa Matti Ijäksen tyyllille ominaisesti teemallista pääosaa näyttelevät suomalaisen miehen rakkauden kaipuu ja erilaiset ihmissuhteet. Kun asioista puhutaan, niistä puhutaan kirjakiellellä eräänlaisina aforismeina. Sanojen merkitystä korostetaan yleensä vielä sillä, että musiikki väistää dialogin tieltä luoden eräänlaisen merkitsevän hiljaisuuden, oman aikansa ja tilansa, jossa sanat merkityksellistyvät. Rakkaudesta puhuttaessa tosin elokuvassa score-musiikki herää mukaan alleviivamaan tätä teemallista pääkohtaa. Elokuvassa näitä kohtia yleensä seuraa montaasinomainen musiikin täyttämä montaasijakso, jossa sanojen tuottamaa jatkumoa, kuten romanttista alastonuintia Jäämeressä, kuljetetaan ekonomisesti eteenpäin. Elokuvan lainatessa osaltaan myös roadmovie-genrestä, on score-musiikilla keskeinen osa matkan taittamisessa ja vuodenaikojen kuljettamisessa eteenpäin. Vuodenaikoja ilmentään äänimaailmassa myös eri vuodenaikoille ominaisilla lintujen äänillä. Elokuvassa leikkauksen siirtymiä kuljetetaan äänellisillä crossfadeilla hienovaraisesti eteenpäin ja näin luodaan pehmeä ja heleästi virtaava tunnelma. Score-musiikissakin siirtymiä on ajateltu erilaisilla tarinaan ja tunnelmaan sopivilla soimaan jäävillä loppusoinnuilla pelkän feidaamisen sijaan.

Äänelliseltä kokonaisuudeltaan *Kaikella Rakkaudella* -elokuvan äänimaailma koostuu suhteellisen realistisista pisteäänistä, toteavasta ja sanoilla liekittelevästä dialogista, romanttisen sävyteisestä score-musiikista ja Suomen sekä Norjan Lapin eri vuodenajat eloon herättävistä atmosfääriäänistä. Audiovisuaalinen sopimus muodostuu elokuvan maailmassa monesti sille, että äänelliset elementit esitetään yleensä kuvassa ainakin kerran ennen kuin ne siirtyvät elämään omaa elokuvan sisäistä elämäänsä kuvan ulkopuolelle. Elokuvan ensimmäisellä kolmanneksella näemme esimerkiksi hyttysiä pyörimässä kuvan etualalla ja näyttelijöiden reagoimassa huitomalla niitä. Tämän jälkeen hyttysset ovat täysin uskottavia inisijöitä kuvan ulkopuolellakin. Päähenkilöämme lukuun ottamatta raha on keskeinen elementti elokuvan hahmoille ja tätä materialisoi-

daan korostetusti; rahalliset määrät eivät ole isoja, mutta siltä ne kuulostavat. Elokuvan hahmoista Ansa elää melkoisen remontin tarpeessa niin henkisesti kuin konkreettises-tikin, ja tätä korostetaan äänessä narisuttamalla ja kopisuttelemalla hänen rämäistä kotiaan erittäin kuuluvasti. Äänellinen lisäarvo muodostuu pitkälti elokuvan dialogin painottavuuden rytmittämällä sekä kuvallisesti komeiden maisemien sekä rempallaan olevien ihmisten keskeisten ympäristöjen ja asioiden herättämällä henkiin.

#### 4.3 Saara Cantell

Parin vuoden takaisella Kohtaamisia-elokuvalla pinnalle noussut Saara Cantell haaveili elokuva-alasta jo pienestä pitäen. Teininä hän kirmasi pitkin pihapiiriä kuvaten äskettäin menehtyneen lapsuudenystävänsä kanssa ensimmäisiä eloku-viaan kaitafilmeille. Päiväunista siirryttiin astetta vakavammalle tasolle viimeistään vuonna 1996, kun Cantell valmistui taideteollisen korkeakoulun ohjaaja-linjalta. (Jouko Luhtala 2012.)

Saara Cantellin nimeä ei usein mainita puhuessa suomalaisista auteur-ohjaajista vaika hän on ohjauksen lisäksi käsikirjoittanut puolet ohjaamistaan pitkistä näytelmäelo-kuvista. Tämä voi mahdollisesti johtua siitä, että lyhytelokuvasta väitellyt Cantell ohjasi ensimmäisen kokoillan elokuvansa *Unna ja Nuuk* vuonna 2006. Tämän jälkeen Cantell on ohjannut kaiken kaikkiaan viisi pitkää näytelmäelokuvaa. Cantell kuitenkin kuvaa työskentelyä niin oman käsikirjoituksen kuin muidenkin käsikirjoituksen pohjalta luon-nolliseksi Jouko Luhtalan haastattelussa: ”En enää kuvausvaiheessa paljoa muuta kä-sikirjoitusta, mutta haluan harjoitella paljon ja se on se vaihe, jossa kohtauksia hae-taan. Ohjaajana välillä katsoo, että ’kuka urpo tämän on kirjoittanut’. Kun on kirjoittanut käsikirjoituksen ja hyppää ohjaajaksi, niin siihen tietyllä tavalla suhtautuu kuin se olisi jonkun muun. Etu on siinä, että tekstin taustat tuntee tarkkaan ja tietää kaiken, mitä käsikirjoituksessa ei edes ole. Ei siinä kuitenkaan valtavaa eroa ole kenen käsikirjoituk-sen pohjalta työskentelee. Toisenkin käsikirjoitus täytyy ottaa omaksi ohjausvaihees-sa.” (Luhtala 2012.)

Saara Cantellin elokuvissa keskeisissä rooleissa nähdään usein naisia. Cantell kuiten-kin huomauttaa Helsingin Sanomien haastattelussa (27.3.2014), ettei hänen elokuvis-saan, kuten *Kohtaamisia* ja *Tähtitaivas talon yllä*, naiseus ole mikään teema. Hän ei pidä elokuviaan naiselokuvina.

Saara Cantellin elokuvissa, ovat ne sitten genreltään draamaa, romanttista komediaa tai lastenelokuvaa, on keskeistä lukuisat keskeiset hahmot, ihmisyden kuvaus sekä lyhytelokuvatausta ponnistava elokuvan kerrontakeinojen tiivis ja taidokas käyttö.

#### 4.3.1 Kohtaamisia



Kuva 7. *Kohtaamisia* (2010). Press.

2010

Käsikirjoitus: Saara Cantell

Ohjaus: Saara Cantell

Kuvaus: Marita Hällfors

Leikkaus: Pauliina Punkki

Ääni: Pietari Koskinen

Säveltäjä: Sid Hille

”Martta ei paljasta salaisuuttaan sukulaisille. Noora yrittää kasvattaa itselleen siipiä. Meri oppii, että pitää olla varovainen sen suhteen mitä toivoo. Olga ja Fardusa etsivät parempaa tulevaisuutta kaukana kotoaan, Emmi puolestaan hukkaa omat mahdollisuutensa valitsemalla aina väärin. Ja Anu törmää menneisyyden aaveeseen kaupan parkkipaikalla. Mutta jokainen heistä saa huomata, että yksi ainoa kohtaaminen voi muuttaa elämän suunnan.” (2010 nordiskfilm.fi.)

Saara Cantellin Kohtaamisia elokuvan alussa on jalokivikuvista koostuva alkuteksti jakso, jossa score-musiikin soidessa esitellään klassiseen Hollywood-elokuva tyyliin medleymäisesti elokuvan temaattisesti keskeiset neljä elementtiä, vesi, tuli, maa ja ilma ääniraidalla efektien muodossa rytmittettynä musiikin kanssa. Elokuvan lopussa Martan ja Nooran dialogissa myös käydään läpi ei-diegeettisten äänien saattamana eri jalokivien merkitykset näille elementeille.

Episodimainen elokuva on toteutettu melkein kokonaisuudessaan tekotavalla, jossa jokainen kohtaus on yksi kuva. Tässä tyyliissä siirtymä kohtauksien välillä nousevat erityisen tärkeiksi. Kohtaamisia elokuvassa kohtauksesta seuraavaan siirrytään leikkauksessa muutoskarveilla, esimerkiksi siirtymällä punaisena hohkaavasta tuhkakupista kukkaan taikka lainehtivan sinisestä samettikorupussista merihenkiseen tauluun. Kaikkia siirtymiä korostetaan massiivisesti ääniraidalla siirtymällä realistisesta maailmasta subjektiiviseen äänikuvaan piste-efektien ja dialogin jäädessä taka-alalle bassovoittoisen vyörynnän vallatessa äänimaailman tuoden esiin jonkin neljästä elementistä veden, ilman, maan tai tulen. Tällöin myös elokuvan kepeä henkinen score-musiikki alkaa soimaan enteillen tulevaa kohtausta. Esimerkiksi Fardusan hahmoa esittelevässä kohtauksessa on score-musiikkia sävytetty hieman afrikkalaishenkisillä rytmillä sekä percussioilla taikka Olgan hahmoa esitellessä musiikkia sävyttää venäläinen tunnelma. Perusmelodia ja muut rakenteet kumminkin musiikissa säilyvät. Score-musiikki syttyy myös monesti jostakin kohtauksen diegeettisestä elementistä kuten kellon tikityksestä tai sulan tuomista chimes-äänistä.

Kohtaamisia elokuvan äänimaailmassa sekä -kerronnassa esiintyy paljon rikkaita elementtejä sekä kikkailua. Koska kohtaukset on toteutettu yhdellä kuvalla on huomion kiinnittäminen oikeisiin kohtiin, kohtauksen etablointi sekä kuvan ulkopuolisen maailman avaaminen tärkeää äänellisen kerronnan kautta. Äänellisesti dramaturgista kikkailua tapahtuu esimerkiksi monessa kohtauksessa kuvan ulkopuolisena diegeettisyyden rajalla leikittelevässä kellon äänessä, jonka tikittäminen elää soinniltaan ja rytmiltään kohtauksen intensiivisyyden ja tunteen kanssa. Myös perheenäiti Anun kertoessa tarinaansa ruotsinlaivalle kadonneesta rakastetustaan narkomaani Makelle parkkipaikalla ajaa kuvan ulkopuolella auto, jonka stereoista pauhaa etäinen ruotsinlaivoille omaista eurohumpua. Tämän jälkeen äänikuvaa kuljetetaan atmosfääriäänissä satamaa kohti lokkien äänillä.

Elokuvassa siirtymien lisäksi jokaisen kohtauksen toisella kolmanneksella esiintyy subjektiivisempia hetkiä, joissa reaali maailman äänet joitain yksittäisiä efektejä lukuun ottamatta feidataan pois ja siirrytään hitaasti yhä syvemmälle lievästi bassovoittoiseen muminaan. Tällöin kohtauksissa esiintyy myös pisimmät tiiviit lähikuvat kohtauksen päähenkilöstä. Nämä hetket katkaistaan nopeasti jollain kuvan sisäisellä tai ulkoisella pisteäänellä kuten hissien merkkiäänellä tai oven avauksella. Tämän kaltaiset päähenkilöistä maailmaa kuvastavat hetket ovat yleisesti käytettyjä muun muassa opiskelijaelokuvissa sekä isoissa Hollywood-elokuvissa ja ajavat tässäkin elokuvassa ekonomisesti asiansa subjektiivisen hetken korostamisen keinona.

*Kohtaamisia* -elokuvassa äänen lisäarvo on erityisen läsnä yhden kuvan tekoavan vuoksi. Normaalisti kuvaleikkauksella toteutettavat huomionkiinnittämiset, takaumat, etabloinnit tai poiminnat toteutetaan toki kuvan osaltaan kuvansisäisillä leikkauksilla sekä muun muassa rekvisiitalla, mutta elokuvassa äänellä on iso merkitys näiden toteutumisessa. Kun kireää tunnelmaa ei voi reaktioihin lähikuvilla leikkaamalla toteuttaa, tulevat kirskauttavasti kilahtavat kahvikupit mummon pöydässä erittäin merkitykselliseksi kerronnan, tarinan ja tunteen kannalta. Äänen aineellistuvia merkkejä on siis runsaudessaan paljon, ja ne viestivät paljon materiaalista ja elävät mukana näyttelijäntyössä, monen asian tapahtuessa kuvan ulkopuolella tai rajoilla.



### 4.3.2 Onneli ja Anneli



Kuva 8. *Onneli ja Anneli* (2014) (kuvakaappaus)

2014

Käsikirjoitus: Sami Keski-Vähälä

Ohjaus: Saara Cantell

Kuvaus: Marita Hällfors

Leikkaus: Anne Lakanen

Ääni: Pietari Koskinen

Säveltäjä: Anna-Mari Kähärä

Marjatta Kurenniemen rakastettuun kirjaan Onnelin ja Annelin talo perustuva elokuva *Onneli ja Anneli* kertoo kahden ekaluokkalaisen tytön kesästä – unelmahetkistä parhaan kaverin kanssa ilman vanhempia, hetkistä joissa todellisuus ja fantasia kohtaavat maagisella tavalla.

Onneli ja Anneli löytävät kadulta rahaa ja ostavat löytämillään rahoilla kiltiltä rouva Ruusupuulta itselleen talon. Talo on täydellinen unelmien talo, mitoiltaan ja varustukseltaan tismalleen Onnelin ja Annelin tarpeisiin tehty. Tytöt muuttavat taloon ja alkavat viettää unelmiensa kesää, josta ei puutu seikkailuja ja yllätyksiä. Kesän aikana tytöt tutustuvat myös naapureihinsa, joihin kuuluvat Tingelstiina ja Tangelstiina, ja heidän ihanan salaperäinen maailmansa, sekä rouva Rosina Rusina, joka alun nurjamielisyyden jälkeen löytää ilon elämäänsä. Onneli ja Anneli päätyvät myös pieneen seikkailuun, joka alkaa kun Anneli eräänä yönä he-

rää outoihin ääniin. Kaikki päättyy lopulta onnellisesti kun Onneli ja Anneli pelas-tavat Onnelin veljen Petterin ja apuun tulee tyttöjen naapuruston lisäksi vielä lempeä poliisimestari Urho Ulpukka. (onnelijaanneli.fi 2014.)

Mielikuvitusrikkaiden Onnelin ja Annelin elämän on arkista, kunnes he tapaavat vasa-raansa hauskaasti paukuttavan Rouva Ruususen, joka luovuttaa heille taianomaisen talon. Tästä alkaa satumainen seikkailu, jossa ilkeän naapurin lähistöllä ollessa paha-enteiset varikset räähkyvät ja toisten naapureiden auto päästää käydessään kanan kot- kotuksen ääniä.

Elokuvan äänimaailma sisältää etenkin pistetehosteissa melkoista kikkailua. Elokuvan toisella kolmanneksella Onnelin veljen yrittäessä aidan alta vakoilemaan tyttöjä, kohtaa hän naapureiden taianomaisen kissan, joka sähinän jälkeen päästelee melkoisen ryt-mikkään melodisen maukunasonaatin. Onnelin ja Annelin maailmassa äänet aineellis-tuvat tyttöjen naapurustossa erikoisilla tavoilla aina hieman vinksahaneesti, ja vasta-painona tälle on aikuisten kodin kylmä maailma, jossa kaikki kuulostaa erityisen kylmäl-tä ja kovalta, etenkin foley-tehosteet. Aikuisten maailma on myös ainoita paikkoja, jos-sa kontrastin luomiseksi hyödynnetään hiljaisuutta atmosfääriäänissä etenkin Annelin kotona.

Naapureilla on score-musiikissa omat teemansa, mutta niin myös äänellisessä maail-massa Rusina Rosinan maailmaa täyttävät räähkyvät linnut ja klassisesta kauhueloku-vasta ammentavat elementit kuten narisevat oven portit. Tämä maailmaa hänen ympär- rillään kuitenkin katoaa, hänen avatessaan sydämensä poliisimestari Urho Ulpukalle. TIngelstiinan ja Tangelstiinan maailmaa sävyttävät kotkottava auto ja taianomainen puutarha, jossa kukat päästelevät vappupallojen kaltaisia ääniä sekoitettuna musikaali-siin kelloihin.

Rytmillisesti elokuva soljuu eteenpäin vauhdikkaasti tarinaa kuljettaen. Onhan kysees-sä lastenelokuva, jotenka mielenkiintoa tulee pitää yllä. Äänelliset siirtymät kohtauksis-sa ja kuvissa ovatkin tätä hyvin tukevia. Musiikilla kuljetetaan montaasinomaisien jak-sojen lisäksi aikasiirtymiä. Kaikki soljuu eteenpäin pehmeästi, eikä pystyskarveja ää-nessä kuulla juuri lainkaan.

Elokevassa pätkivällä puhelimella on oma dramaturginen roolinsa kohtauksen kuljetuk-sissa, kuten esimerkiksi viestin läpimenemisessä poliisille ryöstäjän riehuessa naapu-

rustossa. Puhelimen huonoa toimivuutta ei tosin selitetty elokuvan maailmassa mitenkään perinpohjaisesti, joten elementti jäi hieman epämääräisen leijuvaksi.

Onnelin ja Annelin elokuvan maailmassa äänen lisäarvo on erityisen läsnä elokuvan protagonisteina toimivien lasten maailman herättämisessä henkiin. Kuvallisten erikoistehosteiden ollessa tyyliin sopivasti hieman kotikutoisia, on äänen leikkisiä ja rikas olemus erityisen tärkeä. Näin esimerkiksi Tingelstiinan ja Tangelstiinan itse siivoavan taikahuiskan tapauksessa.

## 5 Suomalaisen ohjaajien äänellinen kaanon

Tutkimukseen valittujen ohjaajien ja heidän elokuviensa pohjalta on mahdollista kuulla jokaisella ohjaajalla olevan ominainen äänellinen ilmaisu osana kerrontatyyliään. Kotimaisten auteur-ohjaajiksi luokiteltavien elokuvaohjaajien jokaiselle ominainen tyyli ulottuu siis myös elokuvan äänellisen kerronnan puolelle. Ohjaajat osoittavat Takalan (46, 2014) mainitsemaa sensibileettiä elokuvaäänellä, mikä on liitetty yleensä äänellisen tyylin omaaviin ohjaajiin.

Kaurismäen tutkimukseen valituissa elokuvissa, *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* ja *Laitakaupungin valot*, on selvästi havaittavissa eräänlainen niukkuuden estetiikka. Kerronnallisia elementtejä ei ole paljoa, mutta ne ovat hyvin tarkkaan valittuja. Elokuvien äänimaailman koostuu monesti vain muutamista kuultavista raidoista. Tapahtumien sekä äänellisen maailman keskiö on ihmisten välisissä tapahtumissa sekä kuvan sisällä. Kaurismäen elokuvissa Chionin määrittelemä äänellinen jatkumo (engl. sonic flow) (46, 1994) noudattaa pitkälti ulkoista logiikkaa (engl. external logic), jossa leikkauksen ja äänen keinot rikkovat jatkuvuutta. Tämä kuuluu etenkin seinämäisissä pystyskarveissa elokuvien ääniraidoilla siirtymissä kohtauksesta toiseen. Musiikki harvoin myöskään noudattaa sisäisen logiikan mukaista äänellistä jatkumoa tai ns. flow'ta.

Matti Ijäksen elokuvat, *Haaveiden kehä* ja *Kaikella Rakkaudella*, eivät ehkä ole audiovisuaaliselta tyyliiltään yhtä tunnistettava kuin Kaurismäen taikka Cantellin tutkimukseen valitut elokuvat, mutta hetkenkin dialogia kuullessaan ei voi erehtyä ohjaajasta. Ijäksen elokuvien aforismimainen replikointi sekä tämän korostaminen elokuvan ääniraidan rytmittämisessä ja dialogille tilaa antaessa ovat ominaisia Ijäksen tyyliille. Äänellinen jatkumo Ijäksen elokuvissa noudattaa Chionin määrittelemää (1994, 46) sisäistä

logiikkaa (engl. internal logic), jossa ääni ja kuva sulavasti kehittyvät ja varioituvat kuljettaen tarinaa eteenpäin. Sisäinen logiikan äänessä dialogille annetaan kerronnallisessa jatkuvuudessa painollinen mutta luonnollinen tila omassa hiljaisuudessaan.

Cantellin elokuvissa, *Kohtaamisia* sekä *Onneli ja Anneli*, on erityisen läsnä rikas, äänellä monella tasolla leikittelevä elokuvaäänikerronta. Äänellisten elementtien runsas määrä ja kerronnallinen leikittely kulkevat mukana niin draamassa kuin lastenelokuvasa. Äänellisten kerrontakeinojen leikittelyä kuullaan elokuvan ääniraidoilla paljon kuvan sisällä ja ulkona. Äänellinen jatkumo elokuvissa noudattaa pitkälti sisäistä logiikkaa, mutta hetkittäin myös ulkoinen logiikka astuu peliin rytmitystä rikkovana elementtinä. Näin esimerkiksi Foley-tehosteet toimivat hetkittäin *Onneli ja Anneli* -elokuvassa erikoisten aineellistuvien äänen merkkien kautta, jotka osaltaan istuvat maailmaan, mutta runsailla tekstuureillaan ja miksausellaan tulevat erittäin etualalle rikkoen osaltaan elokuvan sisäisen logiikan mukaista äänellisen jatkumon ja leikkauksen rytmiä ulkoisen logiikan keinoin.

Tämän opinnäytteen tutkimuskysymyksen ”Onko suomalaisilla fiktioelokuva ohjaajilla tunnistettavaa äänellistä ilmaisua osana kerrontatyylään?” lähtökohtaa voi osaltaan johtaa Takalan (2014, 36) mainitsemaan keskustelun puutteeseen tekijöiden ja tutkijoiden keskuudessa. Etenkin suomenkielisen lähdemateriaalin löytäminen tähän kysymykseen liittyen osoittautui erityisen hankalaksi. On kuitenkin virkistävää havaita, että tutkimukseen valituilta ohjaajilta oli mahdollista tunnistaa oma äänellinen tyyli.

### 5.1 Äänisuunnittelijan kädenjälki

Tutkimukseen valittujen ohjaajien töissä esiintyi äänisuunnittelijan roolissa Matti Ijäksen elokuvia lukuun ottamatta ohjaajien niin sanotut luottoäänisuunnittelijat. Saara Cantellin elokuvat *Kohtaamisia* sekä *Onneli ja Anneli* on äänisuunnitellut Pietari Koskinen ja Aki Kaurismäen *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* sekä *Laitakaupungin valot* on äänisuunnitellut Jouko Lumme, tosin jälkimmäisen yhdessä Tero Malmbergin kanssa.

Etenkin äänisuunnittelija Pietari Koskisen oma tyyli ja äänellinen ilmaisu on tunnistettavissa kummassakin Cantellin elokuvissa. Rikkaat, räiskyvät ja kokeilevat piste-efektit toivat mieleen esimerkiksi Koskisen äänisuunnitteleman Taru Mäkelän elokuvan *Mielellön elokuu* (2013). Äänellinen kikkailu kerronnassa ja elävät monitasoiset sekä paljon

prosessoidut äänet kuvan sisässä ja ulkopuolella ovat kummankin ohjaajan töissä, joissa Koskinen on äänisuunnittelija läsnä. Tyyllillisesti nämä Cantellin ja Mäkelän elokuvat ovat hyvinkin erilaisia ensimmäisen ollessa tutkimuksessa draamaa ja lastenelokuvaa ja jälkimmäisen mainituista olevan epookkikomedialla.

Ijäksen elokuvissa äänisuunnittelija Kyösti Vängänen äänellisestä tyylistä *Kaikella rakkaudella* ovat erityisen läsnä äänisuunnittelija Vängänelle tyypilliset tarkkaan valitut erilaiset linnut atmosfääriäänissä. Vängänelä linnut yleensä ovat miksatessakin omilla kanavillaan. Näin oli esimerkiksi myös Vängänen äänisuunnittelemassa Taru Mäkelän *Eila, Rampe ja Likka* -elokuvassa. Muuten tyyllillisiä yhtymäkohtia äänimaailmassa näissä kahdessa elokuvassa ei niinkään ole vaikka esimerkiksi kummassakin yllämainitussa elokuvassa on niin sanotusti rempallaan olevia tiloja, rintamiestalo ja mökki, jotka tulevat esille äänen aineellisten merkkien kautta hyvin erilaisella tavalla elokuvien äänisuunnittelussa. Mäkelän elokuvassa äänen päätehtävä on pitkälti rytmittävä komediaa tukeva tehtävä kun taas Ijäksen elokuvassa Vängänen äänisuunnittelu kuljettaa suurempia dramaturgisia kokonaisuuksia.

Ijäksen *Haaveiden kehä* -elokuvan äänisuunnitelleet Jari ja Heikki Innanen eroavat äänelliseltä tyyliiltään Vängänen äänisuunnittelemasta *Kaikella Rakkaudella* -elokuvasta korostetullaan realismillaan. Myös luonnon romanttinen kuvaaminen ei ole samalla tavalla läsnä Innasilla kuin Vängänelä. Innasten luoma äänimaailma on ennen kaikkea realistinen. Siinä keskitytään kokoajan olennaiseen, eli tarinan ytimekkääseen kuljetamiseen eteenpäin, ja huomion pitämiseen siinä sekä kuvassa.

Jouko Lumme on työskennellyt äänen parissa kaikissa Aki Kaurismäen elokuvissa. Tyyllillisiä yhtäläisyyksiä muihin Lumpeen äänisuunnittelemiin elokuviin on allerkijottaneen kyseisen äänisuunnittelijan kokopitkien näytelmäelokuvien referenssien takia hankala syvemmin tehdä, mutta esimerkiksi joitain yhtäläisyyksiä Lumpeen äänisuunnittelemaan Mika Kaurismäen elokuvaan *Rosso* (1985) on kuultavissa. *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* ja *Rosso* elokuvissa kummassakin on suhteellisen kapea äänellinen maailma. Äänellinen lisäarvo elokuvissa tapahtuu hyvin pitkälti tarinalle olennaisen esittämisenä sellaisena kuin se on. Ei enempää ei vähempää.

## 5.2 Suomalaisen ohjaajien äänellinen kädenjälki verrattuna ulkomaihin

Päivi Takalan mainitsema (2014, 46) ohjaajan äänellinen sensibiliateetti vaikuttaa tutkimukseen valittujen ohjaajien ja elokuvien perusteella olevan samalla herkkyystasolla. Suomalaisesta elokuvasta ei ehkä ole noussut samanlaisia äänellisiä merkkipaaluja kuten esimerkiksi aiemmin mainittujen Terrence Malickin tai David Lynchin elokuvista, mutta se ei tarkoita sitä, että kotimaisilla fiktio-ohjaajilla ei olisi omaa äänellistä ilmaisu-  
aan osana kerrontatyylään.

Osasyynä voi pitää Takalan myös väitöskirjassaan (2014) mainitsemaa keskusteluun puutetta tekijöiden ja tutkijoiden keskuudessa. Suomalaisista ohjaajista kirjoitettu kirjat, kuten Von Baghin Aki Kaurismäki taikka Timosen Matti Ijäksen elokuvat, korkeintaan sivuavat elokuvien äänellistä tyyliä. Myöskään suomalaisten elokuvien äänellistä ilmaisusta ei ole kirjoitettu samoissa määrin kuin ulkomaisista. Ulkomaiset elokuvaääneen keskittyvät kirjat eivät myöskään käytä esimerkkeinään suomalaisia teoksia.

Tutkimuksen pohjalta voidaan todeta, että aihetta syventymiseen ja lisäkeskusteluun suomalaisen elokuvaäänen pohjalta olisi paljonkin. Aki Kaurismäen sopisivat myös äänelliseltä tyyliltään helposti ulkomaisen tietokirjallisuuden tarkasteluihin.

## 6 Lopuksi

Tutkimusta tekemään lähtiessäni olin melko varma siitä, että suomalaisilla ohjaajilla ei olisi mitenkään noteerattavaa ääni-ilmaisu-  
osana kerrontatyylään. Aiheen ympäriltä puuttuva keskustelu vahvisti ennestään tätä illuusiota.

Illuusioksi se osoittautuikin ainakin tutkimuskohteeksi valittujen niin kutsuttujen auteur-ohjaajien kohdalla. Jokaisella ohjaajalla on olemassa oma äänellinen äänensä, vaikkei se välttämättä mikään vahvin ääni ole.

Tutkimukseen valittujen elokuvien pohjalta pystyi näkemään ja kuulemaan ohjaajan tyylilliset ominaispiirteet, mutta myös tyylikeinojen sekä äänellisten työkalujen käyttämisen kehittymisen sekä hioutumisen. Osa tutkituista elokuvista oli neljän vuoden ja toisessa kolmentoista vuoden aikaväliltä eli aikaa oli kulunut ohjaajien teosten välillä.

Vaikka yleisessä keskustelussa auteur-ohjaaja termiin liitetään keskeisesti ajatus itse elokuvansa käsikirjoittavasta ja ohjaavasta elokuvaohjaajasta, voi tutkimuksessa käsitellyyn kolmeen suomalaiseen ohjaajaan liittää myös äänellistä sensibiliateettiä osoittavia piirteitä. Tyyllillisesti heidän keinonsa eivät ole ehkä yhtä ilmiselviä kuten David Lynchin tai Terrance Malickin työt, mutta heidän kädenjälkensä on tunnistettavissa ja kuultavissa.

Toivon, että tämä opinnäytetyö toimisi jonkinlaisena keskustelunavaajan muuten niin vähäsanaiselle ympäristölle elokuvaäänien tekijöiden keskuudessa. Sama pätee tutkijoihin, jotka yleensä kotimaassa sivuuttavat henkilökuviinsa tai kirjoissaan ohjaajan roolin elokuviensa äänellisessä ilmaisussa. Rohkaistutaan siis kaikki puhumaan enemmän elokuvaäänestä.

## Lähteet

### Kirjalliset lähteet

Bresson, Robert 1996. Notes for the Cinematographer. Lontoo: Quartet Books.

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

Rodley ,Chris 2007. Lynch On Lynch (suomeksi toimittanut Lauri Lehtinen). Helsinki: Like kustannus

Sider Larry, Freeman Diane, Sider Jerry 2003. Soundscape: The School of Sound Lectures 1998-2001. Lontoo: Wallflower Press.

Takala, Päivi 2014. Äänen Tunto. Väitöstutkimus. Helsinki. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Elokvataiteen ja lavastustaitteen laitos.

Timonen, Lauri 2013. Matti Ijäksen elokuvat. Helsinki: Like kustannus.

Von Bagh, Peter 2006. Aki Kaurismäki. Helsinki: WSOY.

### Verkkolähteet

Adair, Gilbert 2007. The Supereme Genius of Cinema. The Guardian.  
<<http://www.theguardian.com/film/2007/oct/10/features.features11>> (luettu 30.3.2015).

Guardian, The 2003. The 40 Best Directors. The Guardian.  
<<http://www.theguardian.com/film/features/page/0,11456,1082823,00.html>> (luettu: 22.3.2015)

Holm, Niina 2013. Kirja-arvio: Matti Ijäs kertoo tragikoomisia tarinoita. Episodi.  
<<http://www.episodi.fi/uutiset/kirja-arvio-matti-ijasa-kertoo-tragikoomisia-tarinoita/>> (luettu: 30.3.2015)

Kinnunen, Kalle 2012. Kuka tekee elokuvan? Kuvien takaa. Suomen Kuvalehti.  
<<http://suomenkuvalehti.fi/kuvien-takaa/kuka-tekee-elokuvan/>> (luettu 26.3.2013)

Koivumäki, Ari 2005. Äänikerronnan lähtökohtia. Äänipää.  
<[http://www.aanipaa.tamk.fi/lahto\\_1.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/lahto_1.htm)> (luettu: 30.3.2015)

Lehtonen, Veli-Pekka 2012. Ujo mies puhuu rakkaudesta. Helsingin Sanomat.  
<<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1356063505606>> (luettu: 30.3.2015)



Luhtala, Jouko 2012. Saara Cantell ja Tähtitaivas talon yllä. Film-o-holic.  
<<http://www.film-o-holic.com/haastattelut/saara-cantell-tahtitaivas-talon-ylla/>> (luettu: 31.3.2015)

Piippo, P.J. 2014. Elokuvaohjaaja Matti Ijäs - Vaiston varassa. Café Piippo.  
<<http://cafepiippo.blogspot.fi/2014/03/elokuvaohjaaja-matti-ijas-vaiston.html>> (luettu: 30.3.2015)

Römpötti, Harri 2014. Ohjaaja Saara Cantell päätti teini-ikäisenä ryhtyä elokuvantekijäksi. Helsingin Sanomat. <<http://www.hs.fi/ihtiset/a1395815717074>> (luettu: 31.3.2015)

Wikipedia 2013. Auteur. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Auteur>> (luettu: 25.3.2015)

Wikipedia 2015. Aki Kaurismäki. <[http://fi.wikipedia.org/wiki/Aki\\_Kaurismäki](http://fi.wikipedia.org/wiki/Aki_Kaurismäki)> (luettu: 26.3.2015)

Wikipedia 2014. Matti Ijäs <[http://fi.wikipedia.org/wiki/Matti\\_Ijäs#cite\\_note-3](http://fi.wikipedia.org/wiki/Matti_Ijäs#cite_note-3)> (luettu: 25.3.2015)

## **Elokuvalähteet**

Haaveiden kehä. 2003. Ijäs, Matti, Reivilä, Heikki. Ijäs, Matti. Suomi: Dada-Filmi Oy. 90 min.

Kaikella rakkaudella. 2013. Vuento, Heikki, Mantila, Auli, Ijäs, Matti, Passi, J-P. Ijäs, Matti. Suomi: Elokuvyhtiö Oy Aamu Ab. 96 min.

Kohtaamisia. 2010. Cantell, Saara. Cantell, Saara. Suomi: Pystymetsä Oy. 86 min.

Laitakaupungin valot. 2006. Kaurismäki, Aki. Kaurismäki, Aki. Suomi: Sputnik Oy. 77 min.

Onneli ja Anneli. 2014. Keski-Vähälä, Sami. Cantell, Saara. Suomi: Zodiak Finland Oy. 80 min.

Pidä huivista kiinni, Tatjana. 1994. Kaurismäki, Aki. Kaurismäki, Aki. Suomi: Sputnik Oy. 65 min.

## **Kuvalähteet**

Kuva 1. Cahiers du Cinéma. 62.  
<[http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_m2tyfba07M1rnk8yfo1\\_500.jpg](http://24.media.tumblr.com/tumblr_m2tyfba07M1rnk8yfo1_500.jpg)>

Kuva 2. The Guardian 2003. (ruutukaappaus)

Kuva 3. Futurefilm.fi

Kuva 4. Finnkino

Kuva 5. Boxing.fi

Kuva 6. Finnkino

Kuva 7. Pystymetsä Oy

Kuva 8. Onneli ja Anneli. (ruutukaappaus elokuvasta)

### **Julkaisemattomat lähteet**

Takala, Päivi 2015. Äänisuunnittelun lehtori. Metropolia. Keskustelu. 21.4.2015

Tegelman, Jussi 2013. Äänisuunnittelija. Luento. 9.10.2013