



Metropolia

András Nádasi

Arctic Utopias

Äänisuunnittelu kollektiivisessa, kansainvälisessä
ja kokeellisessa dokumenttielokuvassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio: Kuva ja ääni

Opinnäytetyö

7.5.2022

Tiivistelmä

Tekijä:	András Nádasi
Otsikko:	Arctic Utopias: Äänisuunnittelu kollektiivisessa, kansainvälisessä ja kokeellisessa dokumenttielokuvassa
Sivumäärä:	50 sivua + 2 liitettä
Aika:	7.5.2022
Tutkinto:	Medianomi
Tutkinto-ohjelma:	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto:	Kuva ja ääni
Ohjaaja:	Lehtori Aura Kaarivuo

Tämä opinnäytetyö on prosessikuvaus äänisuunnittelusta dokumenttielokuvassa *Arctic Utopias*. Prosessikuvaus käsittelee äänen yhteissuunnittelua elokuvassa, joka toteutettiin kollektiivisesti ja pitkälti etätyönä. Kollektiivisen teoksen ohjasi neljä eri ohjaajaa. Kolme heistä kirjoitti ja kuvasi omat arktisen ympäristön muutosta käsittelevät tarinansa eri maissa: Suomen ja Norjan Lapissa sekä Venäjän federaatioon kuuluvassa Jakutiassa. Neljäs ohjaaja leikkasi materiaaleista yhtenäisen, kollasinomaisen, poeettisen ja performatiivisen dokumenttielokuvan. Opinnäytetyö vertailee ja erittelee eri ohjaajien sekä muusikoiden, foley-artistin ja tuottajien kanssa tehtyä yhteissuunnittelua elokuvan äänisuunnittelijan näkökulmasta.

Arctic Utopiasin tuotanto pyrki ekologisuuteen ja voitti Verso-kestävyyspalkinnon Tampereen elokuvajuhlilla 2022, joilla elokuva sai myös ensi-iltansa. Palkinnon perusteina olivat muun muassa kansainvälisen tuotannon toteutus ilman yhtäkään lentomatkaa ja paikallisten ammattilaisten työllistäminen eli tuotantomalli, joka olisi hyödynnettävissä tulevaisuudessa muuallakin. Opinnäytetyö nostaa kuitenkin esiin haasteita, jotka vastaavan kaltaista projektia jatkossa tehdessä tulisi ottaa huomioon.

Matalan kynnyksen osallistumisen periaatteella toteutetussa tuotannossa oli ammattilaisten lisäksi mukana myös elokuvanteosta täysin tai melko kokemattomia tekijöitä. Tiedon jakaminen ja kognitiivinen synkronointi nousivat yhteissuunnittelun keskiöön etenkin haasteena, mutta myös mahdollisuutena. Etäisyydet ja etätyöskentely loivat omia haasteitaan tuotannon aikataulutuksen ja kommunikoinnin suhteen, kuten myös eri kielten käyttö niin tuotannossa kuin elokuvassakin.

Eri tekijöiden osallistuminen äänen yhteissuunnitteluun vaihteli tekijöittäin ja osaluueittain. Kaikki ohjaajat, säveltäjät, foley-artisti ja tuottajatkin vaikuttivat silti ainakin jossain määrin elokuvan ääniraidan kokonaisuuteen, etenkin musiikkiin. Kenttääänien ja luonnon ambienssien äänittäminen ja toimittaminen paikan päältä oli myös tärkeä osa ympäristöelokuvan äänisuunnittelua. Ääni nousi tärkeäksi sitovaksi tekijäksi luotaessa yhtenäisyyttä useamman eri tekijän ja tarinan yhdistävään elokuvaan.

Avainsanat: äänisuunnittelu, yhteissuunnittelu, kollektiivinen ja kokeellinen dokumenttielokuva, arktinen ympäristöelokuva, ekologisuus, kognitiivinen ergonomia

Abstract

Author: András Nádasí
Title: Arctic Utopias: Sound Design in a Collective, International and Experimental Documentary Film
Number of Pages: 50 pages + 2 appendices
Date: 7 May 2022

Degree: Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme: Film and Television
Specialisation option: Cinematography and Sound
Instructor: Aura Kaarivuo, Senior Lecturer

This final project report considers the sound design in the documentary film *Arctic Utopias*. The report is about the co-design of the sound in a production, which was carried out collectively and mainly through remote work. The collective film was directed by four directors. Three of them scripted and filmed their own stories about the changes of their arctic environments in different countries: in the Finnish and the Norwegian Lapland, and in Yakutia of the Russian Federation. The fourth director edited a performative and poetic documentary film out of those materials. This report compares and analyses the co-design carried out by the sound designer together with the different directors, musicians, producers, and the foley-artist of the film.

The Arctic Utopias production was aiming for environmental consciousness and won the sustainability price Verso at Tampere Film Festival 2022, where the film was also premiered. The film received the award based on producing an international film without flying a single flight and utilizing actively local professionals: a production structure that could be replicated elsewhere as well. However, this report brings up challenges that should be noted if carrying out a project of the like.

The production was driven by the principle of low threshold participation: besides professionals, also people with little or no experience of film making were involved. Sharing information and cognitive synchronization were a big challenge, but also a learning possibility for the filmmakers in this co-design process. The use of multiple languages and remote work with long distances also created challenges with communicating and scheduling.

The participation of the filmmakers to the co-design of the sound varied. Nevertheless, all the directors, as well as the composers, the foley-artist and the producers influenced the soundtrack of the film, at least to some extent. Recording and delivering the ambiances of the nature from the authentic places was also essential to the sound design of this environmental film. The sound had a strong role creating cohesion to a film connecting many different stories and storytellers.

Key Words: sound design, co-design, collective and experimental documentary film, arctic environmental film, sustainability, cognitive ergonomics

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
2	Äänisuunnittelu	3
2.1	Puhe: dialogi, monologi ja voice-over	3
2.2	Musiikki	4
2.3	Ambienssit, foley- ja pistetehosteet	5
2.4	Työvaiheet ja -roolit: esituotannosta monikanavamiksaukseen	6
3	Kollektiiviset suunnittelutehtävät ja yhteissuunnittelu	8
3.1	Suunnittelutehtävän piirteet	9
3.2	Kognitiivinen ja operatiivinen synkronointi sekä koordinointi	11
4	Poettinen, performatiivinen ja kokeellinen dokumenttielokuva	12
5	Arctic Utopias	14
5.1	Kansainvälinen elokuvatyöryhmä	16
5.2	Erilaiset työtaustat ja etätyöskentely	18
6	Prosessikuvaus	19
6.1	Yhteistyö tuottajien kanssa ja projektin ajallinen, operatiivinen synkronointi	19
6.2	Esituotantovaihe ja ohjeistus	21
6.3	Äänisuunnittelijan omat tavoitteet, ideat ja odotukset	24
6.4	Yhteissuunnittelu etänä eri ohjaajien kanssa	27
6.4.1	Svetlana Romanova, musiikki ja kieli	27
6.4.2	Daniela Toma ja Jäämeri	29
6.4.3	Matti Kinnunen ja Lapin kenttä-äänet	31
6.4.4	Ville Koskinen ja leikkausvaihe	33
6.4.5	Yhteenvetoa yhteissuunnittelusta ohjaajien kanssa	34
6.5	Musiikki ja yhteistyö muusikoiden kanssa	36
6.5.1	Säveltäjä Tuomas Rounakari ja jouhikko	37
6.5.2	Anya Enotin elektroniset uudelleenmiksaukset	39
6.6	Ambienssit, pistetehosteet ja yhteistyö foley-artistin kanssa	40
6.7	Miksausvaihe	44

7 Tulokset ja pohdinta	46
Lähteet	51
Liitteet	53
Liite 1: Technical Instructions for the Filmmakers	53
Liite 2: Rahoitushakemus (tuottajien kirje rahoittajalle)	56

1 Johdanto

Tämä opinnäytetyö on prosessikuvaus äänitöistä dokumenttielokuvassa *Arctic Utopias* (Suomi: 2022). Elokuva valmistui syksyllä 2021 ja sai ensi-iltansa Tampereen elokuvajuhlilla keväällä 2022. Arctic Utopiasin ajatuksena oli toteuttaa arktisen alueen muuttuvaa ympäristöä yksilön näkökulmasta runollisesti käsittelevä elokuva kollektiivisesti ja pitkälti etätyönä. Sitä kuvattiin samaan aikaan kolmessa eri maassa, useamman eri ohjaajan ja kuvausryhmän toimesta. Pitkien välimatkojen ja maailmanlaajuisen pandemian aikana useimmat yhteiset suunnittelukeskustelut etenkin esituotanto- sekä kuvausvaiheissa käytiin etänä internetin kautta.

Opinnäytetyön prosessinkuvauksessa käsitellään ja vertaillaan sitä, miten kollektiiviseen suunnitteluun pyrkivä äänisuunnittelu toteutui eri tavoin yhteistyössä elokuvan eri tekijöiden kanssa. Kollektiivisen suunnittelun käsitettä ja teoriaa avataan luvussa 3. Arctic Utopiasissa kudottiin yhteen kolmen eri kertojan ja kuvausryhmän Suomen ja Norjan Lapissa sekä Venäjän federaatioon kuuluvassa Jakutiassa eli Sahan tasavallassa kuvaamia materiaaleja ja tarinoita. Ohjaajan rooliin päätyi myös elokuvan leikkaaja, minkä lisäksi projektin alussa mukana oli myös erillinen ohjaajien koordinaattori. Lisäksi äänisuunnittelua tehtiin yhteistyössä säveltäjän, elektronisen muusikon sekä foley-artistin ja kahden tuottajan kanssa. Kyseisiä työrooleja määritellään ja avataan enemmän luvuissa 2 ja 6.

Elokuvaa oli tarkoitus tehdä matalan kynnyksen osallistumisperiaatteella. Tekijöiden kokemus ja osaaminen alalta vaihteli keskenään paljon: edes kaikilla sen ohjaajilla tai tuottajilla ei ollut aiempaa kokemusta elokuvanteosta, kun taas osa työryhmästä oli elokuva-alan ammattilaisia. Tämä antoi tilaa keskinäiselle oppimiselle prosessin aikana, mihin palataan useampaan kertaan puhuttaessa muun muassa yhteissuunnitteluun liittyvästä kognitiivisen synkronoinnin käsitteestä.

Elokuvanteon työroolien ja tekotapojen rajojen venyttäminen loi prosessin aikana toki myös paljon haasteita. Elokuvan äänitöiden tavanomaisia vaiheita ja rooleja avataan teorialuvun alakappaleessa 2.4. Haasteita aiheuttivat myös tekijöiden erilaiset työtaustat, maantieteelliset etäisyydet, kielelliset sekä aikaerot ja kommunikointi etänä, internetin välityksellä. Työroolien, tehtävien ja jopa elokuvan tarinallisen yhteisen punaisen langan löytäminen oli toisinaan haastavaa.

Toisaalta tekotapa antoi tilaa kollektiiviselle luovalle ajattelulle ja vuorovaikutteiselle oppimiselle. Sekä edellä mainittuja ongelmia että myös prosessin tuomia oivalluksia käsitellään äänisuunnittelun näkökulmasta opinnäytetyön prosessinkuvauksessa, tuloksissa ja pohdinnassa.

Arctic Utopias on tyylilajiltaan ja moodiltaan kokeellinen, poeettinen ja performatiivinen dokumenttielokuva. Kyseisiä moodeja avataan luvussa 4. Arctic Utopias käsittelee subjektiivisesta ja kokemuksellisesta näkökulmasta kertojiansa elämää, luontosuhdetta ja muutosta arktisella alueella. Ympäristöpainotus on tärkeä osa elokuvaa, jota tuottaneen samannimisen yhdistyksen tarkoitus oli luoda elokuvan tekemisen kautta pohjaa myös laajemmalle arktiselle taiteilijoiden ja aktivistien yhteistyöverkostolle.



Kuva 1. Poronhoitaja tähyttää kiikareillaan kaukaisuuteen Jakutian aroilla. Kuva on kaappaus elokuvasta Arctic Utopias (2022).

2 Äänisuunnittelu

Patrick Wintersin mukaan äänisuunnittelulla voidaan laajasti käsitettynä terminä viitata koko elokuvan äänimaailmaan. Se sisältää musiikin, äänitehosteet (sisäl-täen piste- ja foley-tehosteet), erikoistehosteet, taustatehosteet eli ambienssit sekä dialogin ja muun puhutun kielen kuten voice-over-kerronnan. Äänisuunnit-telu on äänien organisointia tarkoituksellisen ja akustisen maailman luomiseksi, joka tukee elokuvan tarinan emotionaalisia elementtejä. (Winters 2017, luku 3.1.) Edellä mainittujen termien suomennoksissa on käytetty Kiven (2012, 223–225) käyttämiä suomenkielisiä käännöksiä.

Leo Murray näkee ääniraidan ja äänisuunnittelijan perustavanlaatuisesti tehtä-väksi auttaa kertomaan elokuvan tarinaa. Näin ollen myös kaikki valinnat liittyen ääneen tulisi tehdä siitä lähtökohdasta, miten ne kertovat tarinaa – liittyivät ne sitten dialogin selkeyteen, musiikin ajoitukseen kuviin nähden, ambienssien aja-tuksia herätteleviin mahdollisuuksiin taikka tietyn tapahtuman realistiseen äänel-liseen esittämiseen. (Murray 2019, 4.) Erkki Kiven mukaan äänisuunnittelun “perusprinsiipit” ovat äänen ja kuvan vastaavuuden luominen ja kunnioittami-nen, kuvan jatkuvuuden tukeminen ja vahvistaminen, informaation välittäminen, ajan ja tilan määrittäminen, rytmin ja dynamiikan ylläpito, psykologisten luonne-kuvien luominen ja vaikuttaminen katsojan tunnetilaan (Kivi 2012, 201–202).

2.1 Puhe: dialogi, monologi ja voice-over

Kivi (2012, 218) toteaa, että elokuvan äänellisistä elementeistä sekä mielenkiin-toisin että myös haastavin on ihmisen puhe. Elokuviissa puhetta kuullaan lä-hinnä kahdessa eri muodossa, monologina ja dialogina (Kivi 2012, 219). Dialo-gia ajatellaan yleensä henkilöiden puheena toisilleen kuvassa, kuten se yleensä elokuvissa nähdään (Rose 2008, 73). Dialogin ilmaisu pohjautuu paljolti lähiku-vien voimaan, yhdistettynä luontevaan puheeseen. Lisäksi dialogiin voivat tuoda uusia sävyjä niin näyttelijöiden ilmeet, kehonkieli kuin myös sitä kuuntelevan henkilön reaktiot. (Kivi 2012, 218.)

Monologina esitetty kommentointi taas voi kertoa esimerkiksi asioita, joita ei kuvassa suoraan näytetä (Kivi 2012, 218). Voice-over on monologia, joka eroaa elokuvan dialogista niin, että voice-overissa kertojaa ei yleensä nähdä puhumassa itse kuvassa. Voice-overilla voidaan ilmaista tarinan henkilöiden ajatuksia ja tunteita sekä myös esitellä, lopettaa tai jopa selittää koko tarinan juoni ja toimittaa taustatarinaa. (Winters 2017, luku 7.1.)

Jouko Aaltosen mukaan voice-over vastaa termiä spiikki, tässä opinnäytetyössä käytetään kuitenkin näistä ensimmäisenä mainittua. Voice-over viittaa kuvan ulkopuolelta tulevaan kertovaan puheeseen, oli puhuja sitten elokuvan henkilö, tekijä tai varsinainen spiikkeri (speaker, voice-actor). Voice-over voi Aaltosen mukaan muun muassa kertoa elokuvan tarinan tai täydentää sen puuttuvia kohtia ja sitoa esimerkiksi essee-elokuvassa sen elementtejä yhteen. Se voi antaa hajanaiselle elokuvalla yhtenäisen näkökulman, tuoda lisäinformaatiota sekä antaa tai jopa vaihtaa nähtävien kuvien merkityksiä. (Aaltonen 2011, 375.)

2.2 Musiikki

DeLouisen ja Ottenritterin mukaan musiikki on äänisuunnittelijan jopa voimakkain tarinankerronnan väline. He luonnehtivat vahvan musiikin luonteenomaisiksi piirteiksi autenttisuuden, tarkoituksen ja vaikutuksen. Rytmin valinta on tarinankerronnan ytimessä. Musiikki voi toimia elokuvassa niin yllätyksellisenä kuin toisaalta myös kohtauksina sitovana ja liimaavana elementtinä. (DeLouise & Ottenritter 2020, luku 9.)

Mood-tekniikalla on pyritty elokuvissa korostamaan kohtausten tunnelmaa, pisisimmilleen vietyä jopa alleviivaamaan sitä. Mood-tekniikka eli moodaus tunne taankin myös nimillä scoring tai underscoring. Parafraasina käytetty musiikki taas esittelee tai ikään kuin korvamerkitsee elokuvan hahmot tiettyjen kohdistettujen tai korotettujen musiikkiteemojen avulla. Toisin kuin muilla äänillä, musiikilla on vahva sidos kuulijan emotionaaliseen kenttään, mistä johtuen sillä on aina voimakas dramaturginen sisältö ja arvo. Korostamisen ja psyykkisten tun-

netilojen tulkinnan lisäksi musiikki voi esimerkiksi ennakoida tai toimia vastakohtana tai ironisena kommenttina kuvallisiin tapahtumiin. Musiikki voi myös jäljitellä äänitehosteita tai toimia koomisena tehosteena tai liikkeen alleviivaajana. Musiikki voi myös olla diegeettistä, jolloin sen äänilähde on nähtävillä myös kuvassa. Ei-diegeettinen musiikki taas on elokuvan taustamusiikkia, jolle ei ole kuvallista tai muuten osaksi elokuvan luomaa kuvitteellista maailmaa ymmärrettävää lähdettä. (Kivi 2012, 231–234.)

2.3 Ambianssit, foley- ja pistetehosteet

Äänitehosteisiin lukeutuvat Wintersin mukaan muun muassa ambienssit, joita voidaan äänittää lokaatioissa varta vasten tekeillä olevaan elokuvaan tai poimia äänikirjastoista. Ambianssit ilmaisevat yleisölle lokaatiota tai ympäristöä, kuten esimerkiksi metsän äänet tai tuuli. (Winters 2017, luvut 8.2, 8.5.)

Kuten ambienssit, myös foley-äänet lukeutuvat Wintersin mukaan äänitehosteisiin. Äänisuunnittelija työstää foley-tehosteet yleensä yhteistyössä foley-artistin kanssa, ja ne näytellään ja äänitetään nimenomaan tekeillä olevaa elokuvaa varten. Foley-tehosteet ovat tahdissa kuvassa nähtävien elokuvan hahmojen liikkeiden kanssa. Yleisiä foley-ääniä ovat muun muassa kävely, vaatteiden kahina sekä pienien käsiteltävien esineiden (props) liikkeet. (Winters 2017, luvut 8.2, 8.7.)

Pistetehosteet ovat Wintersin mukaan niin ikään sellaisten kuvien aikana kuultavia ääniä, jotka vaativat kuvan ja äänen ajallista suoraa synkronia. Tällaisesta hyvä esimerkki on vaikkapa auton oven sulkeminen. Wintersin mukaan valmiita pisteäänitehosteita joudutaan käyttämään äänikirjastoista silloin, kun foley-artisti ei pysty toimittamaan kyseisiä ääniä realistisesti, ja näiden kahden eri äänitehostetyypin raja onkin häilyvä. Esimerkkinä äänikirjastosta kaivetusta pisteäänestä voi toimia vaikkapa tietyn merkkisen aseän ääni, jonka asiaa tunteva katsoja voisi tunnistaa, mutta jota foley-artisti ei omista ja pysty äänittämään studiossa. (Winters 2017, luvut 8.2, 8.3.)

2.4 Työvaiheet ja -roolit: esituotannosta monikanavamiksaukseen

Kivi painottaa ennakkosuunnittelun ja valmistelun tärkeyttä koko prosessin onnistumisen kannalta. Äänihenkilöstön kokoonpano ja määrä vaihtelee tuotannosta riippuen, aina pienibudjettisista dokumenttielokuvista suurimuotoisiin fiktiivisiin. Kiven mukaan äänisuunnittelijan työ alkaa tavallisesti käsikirjoitukseen tutustumisesta. Sen jälkeen on vuorossa keskustelut elokuvan avainhenkilöiden eli ohjaajan, tuottajan ja kuvaajan sekä mahdollisesti myös lavastajan, järjestäjän ja puvustajan kanssa. Ohjaajan kanssa keskustellaan muun muassa tuotannon tärkeimmistä suuntaviivoista eli tavoitteista, genrestä ja tyylistä. Tuottajien kanssa taas käydään läpi kalustoa ja kokoonpanoa. Myös jälkituotantovaiheen suunnittelu on hyvä aloittaa jo tässä vaiheessa. Samoin varautuminen tuleviin kuvauksiin, kuten muun muassa kuvauspaikkojen ja niiden mahdollisen akustoinnin sekä mikrofonivalintojen miettiminen on tärkeää. (Kivi 2012, 237–241.)

Kiven mukaan kuvausryhmän mukana yleensä työtään tekeviä ääniammattilaisia ovat muun muassa äänittäjä, puomittaja ja ääniassistentit. Heillä kaikilla tulisi olla ainakin perustiedot huoneakustiikasta, elektroniikasta, mikrofoneista ja muusta laitetekniikasta. (Kivi 2012, 243.) Dokumenttiäänityksessäkin kaiken lähtökohtana on parhaan mahdollisen kenttä-äänien taltioiminen. Parasta on siis pestata ammattilainen äänittämään, joskaan aina se ei ole dokumenttituotannoissa mahdollista. Näissäkin tapauksissa Aaltonen lisää, että kokeneen äänittäjän voi palkata tärkeimpiin kuvauksiin, tai häntä voi pyytää auttamaan ja opettamaan. (Aaltonen 2011, 271–272.)

Kuvausten jälkeen seuraa elokuvan kuvaleikkaus. Kuvaleikkauksen lukitseminen (picture lock) taas tarkoittaa, että leikkaus on valmis ja sen tekijät (kuten leikkaaja ja ohjaaja) ovat hyväksyneet sen. Se on ruudulle kohdallaan eikä siihen tehdä enää muutoksia. Kuvalukon jälkeen äänisuunnittelija siirtää editointiyksikön ääniraidat ja kuvan omalle työasemalleen. Äänisuunnittelu pohjautuu kuvaan, joten työ alkaa yleensä kuvaleikkausversion katselulla yhdessä ohjaajan kanssa. (Aaltonen 2011, 331, 372, 403.)

Äänileikkausvaiheessa äänet leikataan eri raidoille, jotka myöhemmin yhdistetään lopullisesti miksausessa. Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan äänisuunnittelijan tehtävä on vastata myös elokuvan äänileikkauksesta. Ohjaajan rooli vaihtelee, toiset osallistuvat prosessiin tiiviisti, toiset lähinnä tarkastavat lopputuloksen. (Aaltonen 2011, 403.)

Äänileikkaus alkaa yleensä kenttä-äänistä. Kenttä-äänien muokausmahdollisuus on sitä monipuolisempaa, mitä puhtaammin eli ilman häiriöitä ne on onnistuttu tallentamaan. Äänileikkauksessa leikataan paikoilleen omille raidoilleen myös lopullinen voice-over ja musiikki, mikäli sitä ei ole tehty jo kuvan hienoleikkausvaiheessa. Sen jälkeen rakennetaan omille raidoilleen erilaiset tehosteet kuten ambienssit ja seuraavaksi taas kuvan mukaan synkronissa olevat piste- ja foley-tehosteet. Yhdistämällä erilaisia ääniä, muokkaamalla niitä, lisäämällä uusia ja rakentamalla ääntä kerroksittain äänisuunnittelija luo elokuvan äänellisen maailman. (Aaltonen 2011, 403–405.)

Elokuvan miksaaminen taas on Kiven mukaan pelkän teknisen suorittamisen sijaan pikemminkin äänityön taiteellisen puolen viimeinen, mutta myös tärkein vaihe. Toisinaan, kuten myös Arctic Utopiasin tapauksessa, miksaamisen suorittaa elokuvan äänisuunnittelusta vastaava henkilö. Miksausessa kaikki elokuvaan liittyvät ääniprojektit yhdistyvät ja yksittäisten äänien voimakkuus, taajuus ja suunta säädetään lopulliselle tasolleen niin, että huomioidaan kuvakerronnan vastaavuus. Miksausensa tarkoituksena on, että lopputulos on teknisesti moitteeton ja että se vastaa myös ohjaajan, tai Arctic Utopiasin tapauksessa ohjaajien ja koko kollektiivin, näkemyksiä elokuvan tyylistä ja äänimaailmasta. (Kivi 2012, 280, 281.)

Samoin eri esitysformaattien edellyttämät prosessoinnit kuten dynamiikka-alueen määrittely ja monikanavaerottelu kuuluvat miksausprosessiin. Arctic Utopias -elokuvasta tehtiin elokuvateatteriesityksiä varten kuuden kanavan 5.1-monikanavamiksaus sekä myös YLE:n materiaalivaatimukseen osuva –23 LUFS-tason kahden kanavan stereomiksaus, jota voitaisiin käyttää tilaisuuksissa ja esityksissä, joissa monikanavaäänen toistaminen ei olisi mahdollista (YLE 2021). 5.1-miksauskanavat koostuvat keskikanavasta (C), etulaitakaiuttimista (L, R), salin sivuilla ja takana olevista surround-kaiuttimista (Ls, Rs) sekä bassoa toistavasta LFE-kanavasta. (Kivi 2012, 280–283.)

3 Kollektiiviset suunnittelutehtävät ja yhteissuunnittelu

Marc Steenin mukaan yhteissuunnittelu (co-design) voidaan ymmärtää yhteistyöhön perustuvana suunnitteluajatteluna. Se on yhteisen tutkimuksen ja mielikuvituksen prosessi, jossa erilaiset ihmiset tutkivat ja määrittelevät yhdessä ongelman sekä arvioivat ja kehittävät sille ratkaisuja. Se on prosessi, jossa osallistujat voivat ilmaista ja jakaa mielipiteitään ja kokemuksiaan, keskustella ja neuvotella rooleistaan ja kiinnostuksistaan sekä saada yhdessä aikaan positiivisia muutoksia. Yhteissuunnittelussa osallistujat yhdistävät tutkimusta, eli ulkomaailmasta sisäänpäin suuntautuvaa uteliaisuutta, sekä yhdessä oppimista ja mielikuvitusta, eli työryhmästä ulkomaailmaan suuntautuvaa luovuutta ja yhteistä muutosta. (Steen 2013, 27–28.)

Lisäksi Steen argumentoi, että yhteissuunnitteluprosessilla on luonnostaan eettisiä ominaisuuksia. Tämä etiikka nousee hänen mukaansa esiin kysymyksenä siitä, missä määrin osallistujat todella pystyvät ilmaisemaan ja jakamaan kokemuksiaan, keskustelemaan ja neuvottelemaan rooleistaan ja kiinnostuksen kohteistaan sekä saamaan aikaan yhdessä positiivisia muutoksia. Ihannetapauksessa yhdessä suunnittelevat toimijat pystyvät yhdessä ja huolellisesti vastaamaan eettisiin kysymyksiin, kuten "kuinka havaitsen tämän ongelman?", "kuinka muut kokevat sen?", "kuinka jatkaisin sen ratkaisemista?" tai "kuinka voimme yhdessä kehittää ratkaisuja siihen?". (Steen 2013, 28.)

Luptonin mukaan yhteissuunnittelu (co-design) on suunnittelun muoto, joka kytkee loppukäyttäjän mukaan prosessiin, kun suunnitellaan tuotetta, alustaa, julkaisua tai ympäristöä (Lupton 2011, 96). Sanders ja Stappers (2008, 6) taas toteavat, että vaikka joillekin ihmisille yhteissuunnittelu voi tarkoittaa vain nimenomaan ammattisuunnittelijoiden yhteistyötä, Sanders ja Stappers itse viittaavat sillä luovaan yhteistyöhön, johon osallistuu sekä suunnittelijoita että ihmisiä, joita ei ole koulutettu suunnittelukehittelyn prosessiin. Yhteissuunnittelussa suunnittelijat käyttävät muiden tuottamia ideoita inspiraation ja innovaation lähteenä. Suunnittelun ammattilaiset opettelevat tarvittavia taitoja toimiakseen muiden osallistujien luovuuden avustajina. (Sanders & Stappers 2014, 29.)

Lupton on määritellyt joitakin yhteissuunnittelun ohjenuoria graafisen suunnittelun parissa. Hänen mukaansa ensinnäkin tulee indentifioida yhteissuunnittelun suunnittelukumppanit sen mukaan, kenelle tuotetta suunnitellaan. Toiseksi tulee määrittellä suunnittelukysymys, konkreettisesti mutta avoimesti, ilman ennalta määriteltyä ratkaisua. Kolmanneksi on löydettävä suunnittelupakki eli tavat ja välineet, joilla eri osaamistasoiset osallistujat pystyvät sitoutumaan suunnitteluun aktiivisesti ja vapaasti. Lisäksi tärkeää on kuunnella ja tulkita, tarkkailla miten yhteissuunnittelijat osallistuvat prosessiin ja oppia heidän työnsä tuloksista. Ammattisuunnittelijan ei tule odottaa täydellistä tuotetta valmiina, vaan oppia osallistujien toiveista, mieltymyksistä ja peloista. (Lupton 2011, 97.)

3.1 Suunnittelutehtävän piirteet

Newell ja Simon ovat esittäneet suunnittelutehtävien piirteiksi muun muassa, että niiden ongelmat ovat yleensä suuria ja monimutkaisia. Sen seurauksena ongelmien ratkaisu edellyttää monien eri osaamisten yhdistämistä, mikä taas johtaa yhteistyön kehittämiseen työryhmässä. Suunnittelutehtäviin ei ole yksittäistä ennalta määrättyä ratkaisua. Lopullinen ratkaisu taas on täydellisen sijaan aina tyydyttävä ja sen arviointi rajoitettua, sillä kaikkien eri vaihtoehtoisten ratkaisumahdollisuuksien toteuttaminen käytännössä olisi mahdotonta. (Newell & Simon 1972, Darsesin, Falzonin & Béguinin 1996, 1–3 mukaan.)

Françoise Darses-de Montmollin, Pierre Falzon ja Pascal Béguin ovat esitelleet kollektiivisia suunnittelutilanteita kognitiivisen ergonomian kautta (1996, 1–3). Kognitiivinen ergonomia tieteenalana tarkastelee ihmisen vuorovaikutusta toimintajärjestelmien kanssa tiedonkäsittelyn näkökulmasta ja pyrkii siihen, etteivät esimerkiksi työympäristöt ja käyttöliittymät kuormittaisi ihmisiä tarpeettomasti, vaan työskentely olisi sujuvaa, innostavaa ja motivoivaa (Työterveyslaitos 2021).

Darses, Falzon ja Béguin tutkivat kollektiivista suunnittelua käytännössä tietokoneverkkojen ja sähkötekniikan parissa. Kognitiivisen ergonomian kulmasta katsottuna suunnittelutehtävät voidaan kuitenkin nähdä ammatillisena toimintana, jota esiintyy useilla eri aloilla, materiaaliartifaktien luomisesta abstraktimpaan ja symbolisempaan suunnitteluun. (Darses, Falzon, & Béguin 1996, 1–5.)

Kirjallisuuskatsaukseen ei löytynyt materiaaleja, jotka käsittelisivät yhteissuunnittelua nimenomaan elokuvan äänisuunnittelutehtävien parissa. Toisaalta äänisuunnittelun voi piirteineen nähdä istuvan niin Newellin ja Simonin (1972) kuin myös Darsesin, Falzonin ja Béguinin (1996) edellä kuvailtuun määritelmään suunnittelutehtävistä.

Myös esimerkiksi Murray näkee elokuvan ääniraidan luomisen ongelmanratkaisuna. Jokainen elementti, oli se sitten ääni tai kuva, on äänisuunnittelussa osa kokonaisuutta, ja ne ovat toisistaan riippuvaisia. (Murray 2019, 7.) Kivi taas toteaa, ettei elokuvan äänisuunnittelu ylipäätään ole erakoitunutta yksinpuhelua, vaan nimenomaan dialogia ainakin elokuvan ohjaajan, äänittäjän ja leikkaajan, sekä toisinaan myös säveltäjän välillä. Tähän dialogiin myös äänisuunnittelija kannattaa ottaa mukaan jo kuvakäsikirjoitusvaiheessa. Tekijöiden yhteisenä päämääränä on löytää äänelliseen toteutukseen ratkaisumalleja, jotka parhaiten tukisivat elokuvan kokonaisdramaturgisia tavoitteita. (Kivi 2012, 201.)

3.2 Kognitiivinen ja operatiivinen synkronointi sekä koordinointi

Darses, Falzon ja Béguin jakavat kollektiiviset suunnittelutehtävät (collective design tasks) yhteissuunnitteluun (co-design) sekä hajautettuun suunnitteluun (distributed design). Osa suunnitteluprosessin toimijoista saattaa osallistua suunnittelutehtävien yhteissuunnitteluun, toiset taas hajautetun suunnittelun tehtäviin, osa kumpaankin. (Darses ym. 1996, 3–5.)

Darsesin, Falzonin ja Béguinin tutkimuksessa yhteissuunnittelevat kumppanit kehittivät ratkaisut suunnittelun ongelmiin yhdessä, suoralla yhteistyöllä. He edistivät yhteistä tavoitetta erityisosaamistensa avulla, vaikka suunnittelijoiden osaaminen ja pätevyudet vaihtelivat. (Darses ym. 1996, 3.)

Kritiikki, etenkin ongelman kannalta pätevemmän toimijan suunnalta, oli keskeisessä roolissa päättelyn etenemisessä. Kritiikki oli spontaania, perusteltua sekä jatkettua. Viimeisellä tarkoitetaan, että negatiivisen kritiikin tapauksissa esitettiin myös vaihtoehtoisia ratkaisuja sekä tarkennuksia (“tämä voisi toimia, mutta sitten meidän pitää miettiä...”). Myös positiivisen kritiikin ohessa esitettiin mahdollisesti lisäyksiä ideaan. (Darses ym. 1996, 5–6.)

Darses, Falzon & Béguin nostavat yhteissuunnitteluun liittyen esiin kognitiivisen synkronoinnin käsitteen (cognitive synchronization). Kognitiivisen synkronoinnin tarkoituksena on varmistaa, että kaikilla toimijoilla on tieto suunnittelutehtävään liittyvistä tosiseikoista ja yhtäläinen tietämys muun muassa kyseessä olevan alan teknisistä säännöistä ja ratkaisumenettelyistä. Kognitiiviset synkronointitoiminnot vaihtelivat yhteissuunnittelun tutkimuksessa jaetun tiedon määrän ja toimijoiden tietämyksen mukaan. (Darses ym. 1996, 6.)

Hajautetun suunnittelun tutkimuksessa toimijat taas olivat niin ikään mukana samassa yhteistyöprosessissa. He kuitenkin suorittivat erillisiä, usein samanaikaisia sekä ennalta määriteltyjä ja heille ominaisia tehtäviä pyrkiäkseen yhdessä suunnitteluprosessin ongelman kollektiiviseen ratkaisemiseen. (Darses ym. 1996, 3.)

Darses, Falzon ja Béguin nostavat hajautetun suunnittelun keskiöön mekanismit, joita he kutsuvat operatiiviseksi synkronoinniksi (operative synchronization) sekä koordinoinniksi (coordination). Koordinoitiprosessissa suunnittelutehtävän toimijat määrittelevät tehtävänjaon ja keskustelevat rajoituksista, joita kaikkien yksilölliset ratkaisut vuorostaan asettavat kumppanien ratkaisuille. He suunnittelevat suoritettavan työn niin, että jokainen voi erikseen ratkaista oman osansa ongelmaa. (Darses ym. 1996, 8.)

Vaikka suunnittelijat ratkaisisivat osan ongelmista ryhmässä yhteisten kokousten aikana, operatiivinen synkronointi on silti suunnitteluprosessissa tärkeää. Sen tavoitteena on varmistaa, että tehtävät jaetaan kollektiivisen toiminnan kumppaneiden kesken, sekä suoritettavien toimien alku, loppu, samanaikaisuus, sekvensointi ja rytmi. Perusulottuvuus on siis aika. Aika ei kuitenkaan tässä välttämättä tarkoita objektiivista aikaa (toisin sanoen kellonaikaa), vaan esimerkiksi ”kumppaniaikaa” (partner time) eli tietyn toiminnan aloittamista, kun myös työkuppani aloittaa tällaisen toiminnan. (Darses ym. 1996, 8.)

4 Poeettinen, performatiivinen ja kokeellinen dokumenttielokuva

Bill Nichols on kehittänyt dokumenttielokuvien erilaisten moodien mallin. Niiden avulla on mahdollista luokitella ja jäsentää dokumenttielokuvia, teosten eri tapoja esittää todellisuutta. (Nichols 2017: 116) Jouko Aaltonen käyttää näistä moodeista suomennoksia poeettinen moodi, selittävä moodi, havainnoiva moodi, osallistuva moodi, refleksiivinen moodi ja performatiivinen moodi, joskin performatiivisesta moodista Aaltonen käyttää mieluummin väljempää yleiskäsitteitä postmodernit tai uudet dokumenttielokuvat (Aaltonen 2011, 25–29.).

Nichols määritteli kyseisen moodin, kun hänestä tuntui, etteivät hänen aiemmin nimeämänsä muut moodit enää riittäneet kuvastamaan uusia dokumenttielokuvia (Nichols 2017, 137, 149).

Arctic Utopiasin voisi nähdä hipovan ainakin poeettisen sekä performatiivisen moodin rajoja. Poeettinen moodi hyödyntää assosiaatioita, ajallista rytmitystä ja

tilallisia rinnastuksia pyrkimättä jatkuvuuteen tai spesifiin tilan tunteeseen. Poeettinen dokumenttielokuva pyrkii elävään ilmaisevuuteen eikä niinkään retoriisuuteen. Sen tarkoitus on vaikuttaa tunteen kautta pyrkien ilmaisemaan, millaista on nähdä tai tuntea maailma tietyllä, runollisella tavalla. (Nichols 2017, 116–117.)

Poeettisen elokuvan tekijä sitoutuu yhtä lailla tai jopa enemmän elokuvan muotoon kuin sen henkilöihämoihin. Täysiveristen, psykologisesti monitahoisten hahmojen sijaan esiintyjät toimivat usein pikemminkin pareina muiden objektien kanssa, joita elokuvantekijät yhdistelevät assosiaatioiksi ja kuvioiksi. Poeettinen moodi sai alkunsa samanaikaisesti modernismin kanssa. Moodi esittää todellisuutta sirpaleiden sarjana, subjektiivisina vaikutelmina, epäyhtenäisinä tekoina ja väljinä assosiaatioina. (Nichols 2017, 117, 120.)

Kuten poeettinenkin, myös performatiivinen moodi herättelee kysymyksiä siitä, mitä ylipäättään on tieto. Performatiivinen dokumentti alleviivaa tiedon kompleksisuutta ja painottaa sen subjektiivisia ja tunnepitoisia ulottuvuuksia. Myös tosiasiallisen ja kuvitellun vapaa yhdistely on performatiivisen dokumenttielokuvan peruspiirteitä. Performatiivisen moodin elokuvilla on taipumus sanoa “minun kokemukseni maailman tästä aspektista on tällainen” ja tehdä se enemmänkin tunteiden kautta kuin rationaalisesti kiinnostavilla tavoilla. Performatiiviset dokumenttielokuvat välittävät hiljaista, epäsuoraa ja ruumillistunutta tietoa. (Nichols 2017, 149, 150.) Performatiivisessa moodissa keskeistä on esittäminen eli performatio, eikä sen maailma ole monoliittinen vaan ennemminkin näkökulmien, äänien tai kokemuksen kohtaamista (Aaltonen 2011, 28).

Hongiston, Pönnin ja Seppälän (2010, 4, 6) mukaan niin sanottu kokeellinen elokuva on kerronnallisesti väljää ja joskus lähes abstraktia. Kokeellisille tuotannoille tyypillistä on jonkinasteinen riippumattomuus, ulkopuolisuus ja marginaalisuus. Kokeellisen elokuvan tekijät tutkivat elokuvan mahdollisuuksia ja rajoja. Seuraavissa luvuissa 5 ja 6 kuvataan Arctic Utopiasin tuotantomallia: kokeilua tehdä elokuvaa kollektiivisesti useamman eri ohjaajan toimesta, pitkälti etätyönä, ekologisesti ja matalan kynnyksen osallistumisperiaatteella.

5 Arctic Utopias

Arctic Utopias -elokuvan idea oli, että kolme ohjaajaa sai vapaat kädet käsikirjoittaa ja kuvata omat tarinansa kolmessa eri maassa arktisella alueella. Heidän tarinansa olivat sinällään irrallisia toisistaan, mutta käsittelivät kaikki tekijöiden suhdetta arktiseen alueeseen ja sen muuttuvaan ympäristöön. He lähettivät materiaalinsa etäyhteyksin neljännelle ohjaajalle, joka taas leikkasi niistä kollaa-sinomaisen kokonaisuuden yhtenäiseksi elokuvaksi. Elokuva on siis kolmen eri tarinan kollektiivinen risteytys, ja se toteutettiin lähinnä etätyönä.

Ekologinen ja matalan kynnyksen yhteisöllinen ajattelu oli tuotannon keskiössä alusta lähtien. Arctic Utopias palkittiinkin lopulta Tampereen elokuvajuhlien 2022 kestävyyspalkinnolla Verso, perusteluina muun muassa kansainvälisen elokuvan tekeminen paikallisia ammattilaisia työllistäen, mutta ilman yhtäkään lentomatkaa (Tampere Film Festival 2022).



Kuva 2. Kuvakaappaus elokuvasta Arctic Utopias (2022).

Arctic Utopias -dokumenttia tuottaneen samannimisen yhdistyksen tarkoituksena on luoda myös elokuvan työryhmän ulkopuolella kollektiivisuutta, kontakteja ja yhteistyöväyliä eri arktisen alueen toimijoiden, kuten taiteilijoiden ja aktivistien, kesken. Elokuvan tuottajat Niina Jyränen ja Anna-Katri Kulmala määrittelevät yhdistyksen toimintaa selvityksessään elokuvaa rahoittaneelle Yhdysvaltain Suomen suurlähetystölle seuraavasti:

Arctic Utopias on yhdistys, joka perustettiin toimimaan “sateenvarjo-organisaationa” erilaisille taidetta, tiedettä ja journalismia yhdistäville, arktista jollain tavalla käsitteleville yhteiskunnallisesti vaikuttaville projekteille. Yhdistyksen tavoitteena on lisätä ja monimuotoistaa arktisen alueen sisäistä ja arktisen ja muun maailman välistä dialogia. Tavoitteena on luoda globaali verkosto, josta versoo toimialoja, yhteiskunnan alueita ja eritaustaisia toimijoita yhdistäviä projekteja. Ensimmäisen kahden vuoden aikana (2020–2022) rakennamme myös multimediasisältöjen jakamiseen tarkoitettua alustan (ainakin Instagram ja www.arcticutopias.com sivulta löytyvä blogimainen osio), joka palvelee yhteisön tarkoituksia, luoden väylän jakaa arktiseen keskittyviä sisältöjä valtavirtamedian rajoitusten ulkopuolelta. Tällaisia ovat esimerkiksi minidokkarit (30sek –10min), taidetta ja tiedettä yhdistelevät sisällöt, blogitekstit, kuvat, podcastit yms. Alustan on tarkoitus toimia joustavana ja kokeilukulttuuria tukevana areenana arktiselta nouseville tarinoille, taiteelle ja yhteiskunnalliselle vaikuttamiselle. (Jyränen & Kulmala 2020.)

Yhdysvaltain Suomen suurlähetystö oli Arctic Utopias -elokuvan päärahoittaja. Sen lisäksi elokuvantekoa olivat tukemassa myös WWF, Oulangan tutkimuskeskus, Aalto-yliopisto, Metropolia Ammattikorkeakoulu sekä Arctic Youth Network ja Avannaa - Arctic Without Borders -järjestöt. (Kulmala 2021.)

5.1 Kansainvälinen elokuvatyöryhmä

Arctic Utopias -dokumenttielokuva toteutettiin kollektiivisena teoksena, mikä tarkoitti käytännössä myös sitä, että sen työryhmän kokoonpano ja työnjaot muovautuivat vielä itse prosessin aikana. Lopputekstien titteleihin päätyi lopulta neljä ohjaajaa. Ydintyöryhmään kuului myös säveltäjä ja hänen lisäkseen elokuvan elektroniseen musiikkiin keskittyvä muusikko sekä äänisuunnittelija ja foley-artisti. Tuottajia oli kaksi.

Kolme ohjaajaa kirjoitti, kuvasi ja äänitti materiaalinsa lähinnä itse kolmessa eri maassa: Suomen ja Norjan Lapissa sekä Venäjän federaation kuuluvassa Jakutiassa eli Sahan tasavallassa. Jakutian työryhmään kuului ohjaajan lisäksi myös erillinen drone-kuvaaja, voice-overeiden spiikkeri sekä koordinaattori.

Neljännän ohjaajan roolin sai lopulta elokuvan leikkaaja. Hänen ohjauksellinen vaikutuksensa lopputulokseen, elokuvan tarinaan ja yhtenäisyyteen oli merkittävä. Arctic Utopiasin lopputeksteissä ei tituleerattu erikseen käsikirjoittajia, mutta edellä mainitut neljä ohjaajaa vastasivat käytännössä myös elokuvan käsikirjoituksesta voice-overeidensa sekä leikkauksella luodun rakenteen kautta.

Elokuvaprojektissa oli alussa mukana myös ohjaajien koordinaattori sekä jo mainittujen lisäksi kaksi muutakin ohjaajaa. He kuitenkin jättäytyivät kesken projektin pois aikataulujen synkronoinnin haasteiden sekä muiden opiskelu- ja työtehtäviensä takia. Elokuvanteon loppumetreillä mukaan työryhmään toisaalta taas saatiin värimäärittelijä.

Seuraavassa taulukossa on mainittu ne tekijät, jotka kuuluivat elokuvanteon lopulliseen ydinryhmään ja joiden kanssa äänisuunnittelun yhteistyötä käytännössä tehtiin. Taulukosta ilmenee myös heidän kotikaupunkinsa eli pääasiallinen olinpaikkansa elokuvanteon aikana. Näiden tekijöiden kanssa käytyä yhteissuunnitteluprosessia kuvataan opinnäytetyön seuraavassa luvussa 6. Tutkimuslupien ja yksityisyydensuojan takia työryhmään kuuluneet muut tekijät on jätetty taulukosta pois.

Taulukko 1. Äänen yhteissuunnitteluun osallistuneiden työryhmän jäsenten tehtävät ja sijainnit.

Nimi	Työrooli	Työryhmä / sijainti
Ville Koskinen	Ohjaaja, leikkaaja	Helsinki, Suomi
Matti Kinnunen	Ohjaaja, kuvaaja, äänittäjä, spiikkeri	Syöte, Suomi
Svetlana Romanova	Ohjaaja, kuvaaja, äänittäjä	Jakutsk, Jakutia, Venäjä
Daniela Toma	Ohjaaja, kuvaaja, äänittäjä, spiikkeri	Tromssa, Norja
Pieter-Jan van Damme	Ohjaajien koordinaattori (tuotannon alkuvaiheessa)	Helsinki, Suomi
Tuomas Rounakari	Säveltäjä, muusikko	Kokkola, Suomi
Anya Enot	Elektroninen muusikko	Jakutsk, Jakutia, Venäjä
András Nádasi	Äänisuunnittelija	Helsinki, Suomi
Lari Rissanen	Foley-artisti	Helsinki, Suomi
Juliana Semenova	Spiikkeri	Jakutsk, Jakutia, Venäjä
Krasimir Jovanovic	Värimäärittelijä	Helsinki, Suomi
Niina Jyränen	Tuottaja	Helsinki, Suomi
Anna-Katri Kulmala	Tuottaja	Helsinki, Suomi

5.2 Erilaiset työtaustat ja etätyöskentely

Elokuvatyöryhmällä oli keskenään hyvin erilaisia taustoja ja kokemusta elokuvanteosta. Osalla työryhmästä oli elokuva-alan koulutus ja paljonkin työkokemusta, osalla elokuva-alan koulu kesken, osalla muuta taidekoulutustaustaa ja osalla taas ei lainkaan alaan liittyvää koulutusta tai aiempaa kokemusta elokuvanteosta.

Maantieteellisten etäisyyksien, koronapandemian vuosina 2020 ja 2021 aiheuttamien matkustusrajoitusten sekä elokuvantekoa ohjanneen ekologisen ajattelun johdosta projekti suunniteltiin ja toteutettiin pitkälti etätyöskentelynä etenkin esituotannon ja kuvausten, mutta suurilta osin myös jälkituotannon aikana. Teknisiä väyliä ja ohjelmia, joita yhteydenpitoon käytettiin, olivat muun muassa Zoom, Whatsapp, Slack, Googlen Meets, Drive ja Mail sekä muut sähköpostipalvelut ja puhelinkeskustelut.

6 Prosessikuvaus

Tässä luvussa avaan Arctic Utopias -tuotannon prosessia ja sen ääniraidan kollektiivista suunnittelua äänisuunnittelijan näkökulmasta. Alaluvuissa erittelen, vertailen ja arvioin sitä, miten elokuvan äänisuunnittelu toteutui yhteistyönä elokuvan eri tekijöiden kanssa ja eri työvaiheiden aikana.

6.1 Yhteistyö tuottajien kanssa ja projektin ajallinen, operatiivinen synkronointi

Työni Arctic Utopiasin äänisuunnittelijana alkoi tammikuussa 2021, kun toinen elokuvan tuottajista Anna-Katri Kulmala pyysi minut mukaan projektiin. Olimme keskustelleet projektista alustavasti jo vuotta aiemmin, mutta koronapandemia oli viivästyttänyt sen etenemistä kuvausvaiheeseen. Tekijöitä kollektiiviin oli kuitenkin muilta osin jo kertynyt. Tammikuussa 2021 suunnitelma oli saada elokuva valmiiksi saman vuoden syksyyn mennessä.

Ensimmäiset palaverit kävin etänä tuottajien Anna-Katri Kulmalan ja Niina Jyräsen, ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen, sekä alkuvaiheessa mukana olleen ohjaajien koordinaattorin Pieter-Jan van Dammen kanssa. Päätimme näissä palavereissa aloittaa niin, että laatisimme tuottajien ja leikkaajan kanssa elokuvan muille ohjaajille ja kuvaajille kirjalliset terveiset. Kirjeet sisälsivät tekniset kriteerit materiaaleille ja niiden määrälle. Toisaalta annoimme niissä ohjaajille myös vapaat kädet materiaalin taiteelliseen sisältöön sekä kehotuksen ottaa yhteyttä, mikäli he halusivat keskustella kuvaan tai ääneen liittyvistä asioista milloin tahansa projektin aikana.

Tuottajat organisoivat huhtikuusta heinäkuuhun 2021 noin viikon tai kahden välein etänä työryhmän yhteisiä tapaamisia. Näihin palavereihin osallistuivat edellisessä kappaleessa mainittujen tekijöiden lisäksi yleensä myös eri maissa kuvaavat ohjaajat Svetlana Romanova, Daniela Toma, Matti Kinnunen sekä elokuvan säveltäjä Tuomas Rounakari. Elektronista musiikkia tehnyt Anya Emot saatiin myös mukaan tapaamisiin heinäkuussa. Ohjaajien koordinaattori Pieter-Jan

van Damme taas joutui ennen näitä varsinaisia yhteissuunnittelupalavereja jäämään projektista pois. Hän oli kuitenkin jo ennen omaa mukaan tuloani käynyt ohjaajien ja tuottajien kanssa alustavia keskusteluja siitä, minkä suuntaista materiaalia ohjaajilla oli ajatuksena elokuvaa varten tuottaa.

Materiaalien toimittamisen takarajaksi sovittiin kesäkuun viimeinen päivä 2021. Leikkauksen oli määrä toteutua heinä-elokuussa ja äänen jälkitöiden syys-lokuussa. Sovimme että elokuvasta olisi valmiina ainakin festivaalihakuun kelpaava työversio lokakuun loppuun mennessä, ja tässä myös onnistuttiin. Toisaalta yksi Arctic Utopiasin suurimpia haasteita oli juuri niin kutsuttu operatiivinen synkronointi eli hajautetun suunnittelun tehtävien jakaminen eri toimijoille, sekä sen varmistaminen, että ne saataisiin ajallisesti jaksotettua ja suoritettua sujuvasti (Darses ym. 1996, 8).

Arctic Utopias oli tuottajiensa ensimmäinen elokuvatyö. Tämä vaati sekä ohjaaja-leikkaaja Ville Koskiselta että itseltäni äänisuunnittelijana melko runsaasti tuottajien kanssa käytyä keskustelua työmme sisällöstä eli kognitiivista synkronointia (Darses ym. 1996, 6). Keskustelimme muun muassa siitä, millaisella aikataululla tarvitsisimme eri ohjaajien materiaalit ja mikä on välttämätöntä eri työvaiheiden etenemisen kannalta, kuten esimerkiksi mitä käytännössä tarkoittaa vaikkapa kuvalukon käsite.

Tuottajat osallistuivat äänitöiden yhteissuunnitteluun lähinnä siis koko elokuva-projektin työtehtävien operatiivisen synkronoinnin eli aikataulutuksen ja organisoinnin kautta. Toisaalta se tietenkin oli merkittävää koko projektin käytännön toteutumisen ja suunnittelun kannalta, samanaikaisesti eri maissa kollektiivisesti toteutettavaa elokuvaa tehdessä.

Lisäksi tuottajat vaikuttivat elokuvan ääniraidan suunnitteluun taiteelliseen sisältöön koordinoimalla musiikkiin liittyviä suunnittelutehtäviä eli määrittelemällä siihen liittyvää työnjakoa ja rajoitteita (Darses ym. 1996, 8). He nimittäin kontaktoivat ja palkkasivat projektin säveltäjän Tuomas Rounakaran sekä elektronisen

muusikon Anya Enotin. He myös ilmaisivat työryhmän yhteisissä keskusteluissa, minkä tyylistä musiikkia elokuvaan toivoivat. Tuomas Rounakari oli palkattu projektiin mukaan jo ennen omaa osallistumistani, tuottajien aloitteesta. Anya Enot saatiin osaksi työryhmää myöhemmin, hän päätyi mukaan ohjaajakuvaaja Svetlana Romanovan kautta Jakutiasta. Hänen palkkaamisestaan keskustelimme yhdessä sekä tuottajien että säveltäjä Tuomas Rounakarin ja ohjaajien kanssa. Kuitenkin toive tai jopa kriteeri saada elokuvaan lisää elektronisen musiikin elementtejä, sekä mielellään myös muita kuin miespuolisia tekijöitä ja muilta alueilta kuin Suomesta, oli lähtöisin tuottajilta.

Jälkityövaiheessa jätin myös erään kohtauksen musiikin lopulta kokonaan pois tuottajien toiveesta. Totesin heidän ehdotuksensa jälkeen itsekin kyseisen kohtauksen toimivan paremmin pelkän voice-overin, ambienssin ja pisteäänien voimalla. Tuottajat siis osallistuivat tämän kohtauksen kohdalla myös yhteissuunnittelun kritiikkiin ja jatkoideointiin (Darses ym. 1996, 5–6), vaikka äänisuunnittelun ratkaisuihin kohdistuvaa kritiikkiä heidän suunnaltaan ei muuten juuri tullutkaan.

6.2 Esituotantovaihe ja ohjeistus

Työryhmällä oli keskenään hyvin erilaisia työ- ja koulutustaustoja. Elokuvan ideana oli matalan kynnyksen osallistuminen projektiin. Tuottajat painottivat, että he haluavat ottaa halukkaita tekijöitä eri maista arktiselta alueelta mukaan riippumatta siitä, oliko heillä esimerkiksi koulutusta, kokemusta tai korkealatuista kalustoa elokuvantekoa varten – tärkeämpää olisi sanoma. Materiaalit kuvattiin kaikki eri maissa ja kaukana Helsingistä, enkä siis päässyt yksiinkään kuvauksiin itse paikalle. Voice-overeiden äänityksiin ohjaajat saivat apua. Kentällä he äänittivät kuitenkin pitkälti kaiken itse, vain muutamissa Matti Kinnusen kuvaamissa kohtauksissa oli lopulta hänen lisäksi paikalla erillinen äänittäjä.

Esituotantovaiheessa en siis vielä tiennyt oliko kenellekään ohjaaja-kuvaajista aiempaa kokemusta tai ainakaan syvempää osaamista äänittämisestä. Myös koko kuvausryhmien kokoonpano oli vielä auki, kuten pitkälti myös tulevien materiaalien sisältö. Tässä vaiheessa en esimerkiksi vielä tiennyt, ettei elokuvassa lopulta tulisi olemaan juurikaan kuvan kanssa synkronissa olevaa dialogia tai ollekaan haastatteluja, vaan puhutun tarinan perustuvan pitkälti erillisiin voice-over-äänitteisiin.

Darses, Falzon ja Béguin (1996, 6) toteavat tärkeäksi osaksi yhteissuunnittelua kognitiivisen synkronoinnin eli sen varmistamisen, että kaikilla suunnittelijoilla on taustastaan huolimatta riittävä tietotaito käsillä olevan suunnittelutehtävän ratkaisemiseen. Huomaan itsekini ajatelleeni Arctic Utopiasia tehdessäni näin, sillä kun tuottajat projektin alkuvaiheessa ehdottivat, että voisimme kirjoittaa leikkaajan kanssa kirjalliset terveisemme eli tekniset kriteerit ja lyhyen ohjeistuksen kuvausryhmille, paneuduin siihen huolella.

Jälkikäteen uskon, että tämä myös kannatti. Etenkin Matti Kinnusen ja Daniela Toman kanssa kävimme paljon myös jatkokeskusteluja muun muassa dialogin ja ambienssien äänittämisestä. Avaan näitä keskusteluja enemmän alaluvussa 6.4. Heidän käyttökelpoisista ja laadukkaista äänimateriaaleistaan oli minulle paljon hyötyä äänen jälkitöissä, ja olin tyytyväinen, että ylipäätään sain käyttööni edes jotain paikan päältä äänitettyjä ambiensseja. Uskon kirjeen inspiroineen heitä panostamaan äänittämiseen ja lisäkeskusteluihin siitä eli olleen siinä hyvä lähtölaukaus yhteistyöllemme äänisuunnitteluun liittyen.

Toisaalta etänä annettu ohjeistus ja keskustelu sekä kuvaustilanteiden hallitsemattomuus aiheuttivat myös ongelmia ja haasteita. Ohjeistuksesta huolimatta materiaaleja toimitettiin muun muassa kolmella eri ruudunpäivitysnopeudella (frame rate), mikä aiheutti ongelmia viime metreillä kuvan ja äänen synkronin kanssa, elokuvan esityskopiota valmistettaessa. Myös yleinen epävarmuus materiaalien laadusta ja saapumisesta ajallaan tuntui ajoittain vaikuttavan omaan työskentelyyni ja projektiin asennoitumiseen sekä laajemmin myös työilmapiiriin jälkityövaiheessa.

Alla on ote eri ohjaajille lähetetystä kirjeestä, joka löytyy kokonaisuudessaan myös opinnäytetyön liitteistä. Yritin tiivistää kirjeeseen oman koulutukseni pohjalta ja äänen jälkitöitä ajatellen kenttä-äänittämisen tärkeimpiä ohjenuoria, ottaen kuitenkin huomioon eri ohjaajien erilaiset taustat ja käytössä olevat kalustot.

Criteria for sound quality

This is a documentary film and I think the matter is more important than super hi quality. Yet I think, the better the quality, the better the message also goes through, being more understandable.

Record uncompressed .wav -files with a 48 000 Hz sample rate. Also use 24 bit bit depth if anyhow possible. Also when possible, have a recordist in the team in addition with the director and the cinematographer.

What equipment do I need for filming and recording audio?

I think the best is to use a wireless microphone + an external directional "shotgun" mic with a boom when recording dialogue. Wireless mic for the speaker + a directional shoe mic within the camera is also ok. Go as hi-fi as you can, but not to stress about it. Go with the equipment you have realistically access to at the moment. I know they might vary, so these are just guidelines and hopes from my point of view.

Just remember to have the mic as close and directional to the speaker's mouth as possible (without hitting or disrupting a good picture off course)... When you have the possibility to record the interviews / voiceovers in a place as quiet as possible, always the better. Like avoiding windy places and shutting down noise making machines / equipment, when possible. This may sound stupid, but: remember to remain silent when you let your interviewee speak. People sometimes tend to unconsciously say things like "hmmm" "yea" to show that they're following, but rather do it with facial or body expressions, unless you're consciously planning to leave your speeches and questions in the film also. Also remember to always avoid sound clipping to red.

What do you wish me to record?

What do you want the audience to see and hear is off course up to you. Yet, I'm hoping for you to concentrate most on the dialogue if you have that, but also to record some surrounding ambience sounds as well. I think having e.g. nature's ambience sounds from the original soundscapes would do honor for the places. These ambiences don't necessarily need to have a lot of sounds really going on, sometimes a good "room tone" is mainly just silence or little humming, yet still important in the sound editing and mixing. If you happen to film in a place with snow, I would appreciate some recorded footsteps as well.

(Technical Instructions for the Filmmakers 2021, liite 1.)

6.3 Äänisuunnittelijan omat tavoitteet, ideat ja odotukset

I would rather have an imperfectly story told by us, than a perfect, I don't know, story told by someone else... [...] We don't need this perfect cinema or whatever... [...] We really need more freedom and really need to get rid of this technology fetishism, whatever it is.

(Mintas, 2021.)

Academy of Moving People and Imagesin taiteellisen johtajan Erol Mintasin yllä oleva siteeraus kevään 2021 Tampereen elokuvajuhlien representaatiota käsittelevästä keskustelupaneelistä tuntui elokuvaprojektimme suunnitteluvaiheessa itselleni puhuttelevalta ja ajankohtaiselta. Kuten myös suunnitteluvaiheen kirjeestämme Arctic Utopiasin ohjaajille ilmenee, työni oli jokseenkin tasapainoteltua elokuvan äänen riittävän teknisen tason, oman ilmaisuni sekä toisaalta kaikkien yhteissuunnitteluun ja toteutukseen osallistuvien elokuvantekijöiden mahdollisimman vapaan ilmaisun välillä.

Etenkin prosessin alussa ajattelin, että itsevaltaisen äänisuunnittelijan sijaan pyrkisin toimimaan ennemminkin äänen teknisenä toteuttajana. Kuten Sanders ja Stappers (2014, 29) toteavat, ammattitekijän rooli yhteissuunnittelussa on olla muiden osallistujien luovuuden avustaja.

Poeettisena ja kokeellisena sekä ympäristöä käsittelevänä dokumenttielokuva Arctic Utopias oli minulle kuitenkin myös henkilökohtaisesti aiheeltaan sekä tyylijaltiltaan erittäin inspiroiva elokuva. Tietysti se siis herätti myös paljon omia ideoita, visioita ja inspiraatiota.

Olin alusta lähtien esimerkiksi todella kiinnostunut luonnon, erityisesti meren äänistä ja ambiensseista. Koin, että ne näyttelivät isoa roolia koko elokuvassa. Ajattelin, että yhtä lailla kuin tekijöiden omat tarinat ja vapaus ilmaisuun, olisi toisaalta myös arktiselle luonnolle kunnioittavaa saada näitä ambiensseja paikan päältä äänitettyinä ja riittävän laadukkaina. Tämä ajatus vaikutti etenkin ohjaaja Daniela Toman kanssa käytyihin keskusteluihin Jäämeren äänittämisestä. Samoin se sai meidät lopulta lähtemään vapaaehtoisesti elokuvan foley-artistin Lari Rissasen kanssa kesällä 2021 Suomen ja Norjan Lappiin äänittämään monikanava-ambiensseja, joita käsitellään tarkemmin alaluvussa 6.6.

Elokuvan musiikin päätin jättää lähinnä muusikkojen ja ohjaajien ratkaistavaksi. Pohdin toki jo alkuvaiheessa musiikin yhtenäistävää ja toisaalta kontrasteja luovaa vahvaa roolia kollaasinomaisessa elokuvassa ja osallistuin musiikkia koskeviin keskusteluihin ja ratkaisuihin läpi prosessin. Minulla ei ollut äänisuunnittelijana kuitenkaan erityisiä vahvoja visioita tai pyrkimyksiä esimerkiksi sen tyylijaltilien suhteen. Muistan kyllä keskustelleemme jo projektin alkuvaiheessa sekä tuottajien, ohjaaja-leikkaajan että säveltäjä Tuomas Rounakaran kanssa siitä, että elokuvaan olisi hyvä saada Rounakaran jouhikkoon pohjautuvan melko kansanmusiikillisen soinnin lisäksi mukaan myös elektronista ja jollain tapaa modernimman kuuloista musiikkia, kokeilla ja sekoittaa eri tyylejä. Puolsin tätä ajatusta, mutta se syntyi pikemminkin yhteisen keskustelun ja yhteissuunnittelun kautta, eikä ollut erityisesti lähtöisin minulta itseltäni.

Musiikki yhdistävänä ja tunnelmaa korostavana tekijänä, sekä luontoäänien merkitys, olivat siis äänisuunnittelullisen ajatteluni keskiössä projektin alusta lähtien. Muistan keskustelleeni jo alkuvaiheessa säveltäjä Tuomas Rounakarin kanssa musiikin lisäksi myös erilaisista luonnon huminoista, kuten tuulesta, kol-laasinomaista elokuvaa yhteen kurovana ja yhtenäistävänä äänellisenä elementtinä.

Elokuvan tarina ja tyylilajikin hakivat kuitenkin vielä muotoaan prosessin aikana. Kertojien voice-overien, niiden eri tarinoiden ja kielen merkitys korostui vasta elokuvaa tehtäessä. Elokuvaa varten ei ollut tehty edeltä minkäänlaista varsinaista kuvakäsikirjoitusta. Näin ollen tarkempia suunnitelmia elokuvan äänisuunnittelustakaan oli vaikea laatia etukäteen, ideat syntyivät pitkälti yhteissuunnittelukeskustelujemme kautta prosessin edetessä.

Tekniseen toteutukseen liittyen yksi suurimmista tavoitteistani Arctic Utopiasin suhteen oli muusta riittävästä teknisestä laadusta huolehtimisen lisäksi tehdä kyseisestä elokuvasta ensimmäinen 5.1 monikanavanamiksaukseni. Miksausvaihe muodostuikin lopulta itselleni projektin ehkä haastavimmaksi ja ajallisesti työläimmäksi yksittäiseksi osuudeksi, ja sitä kuvataan tarkemmin alaluvussa 6.7.

Haastavuus miksauksen suhteen, kuten äänen jälkitöiden suhteen muutenkin, liittyi toisaalta osittain juuri ajallisesti pitkään esisuunnitteluun ja äänen yhteissuunnitteluun ennen varsinaisia jälkitöitä. Koko kevään ja kesän jatkuneet yhteissuunnittelukeskustelut sekä vielä ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen kanssa käymäni keskustelut elokuvan kuvaleikkauksesta nimittäin aiheuttivat tunteen, että oli itselleni haastavaa enää äänen jälkityövaiheeseen päästäessä nähdä ja kuulla elokuvaa kovin tuorein mielin ja korvin.

Toisaalta kuten yhteissuunnitteluun muun muassa Sandersin ja Stappersin (2014, 29) mukaan kuuluu, sain näistä keskusteluista myös paljon ideoita jälki-
töitä varten, etenkin juuri ohjaaja-leikkaaja Ville Koskiselta sekä säveltäjä Tuomas Rounakarilta. Foley-artisti Lari Rissanen myös näki valmiin kuvaleikkauksen, johon oli jo äänisuunnitteluakin hahmoteltu, vasta kun aloimme työstää elokuvan foley-tehosteita. Näin ollen hän myös pystyi antamaan kokeneena äänisuunnittelijana siitä minulle kyseisessä vaiheessa vielä varsin arvokasta palautetta sekä tuoreita huomioita.

6.4 Yhteissuunnittelu etänä eri ohjaajien kanssa

Eri ohjaajat kuvasivat materiaalejaan elokuvaan pitkälti samanaikaisesti kevät-talvesta kesään 2021. Tässä työvaiheessa elokuvaa toteutettiin siis sekä suoralla yhteissuunnittelulla yhteisissä etäkokouksissamme että myös hajautetulla suunnittelulla (Darses ym. 1996, 3–5) ohjaajien kuvatessa ja äänittäessä materiaalejaan erillään toisistaan.

Ohjaajat Svetlana Romanova, Daniela Toma ja Matti Kinnunen olivat jo huhtikuussa toimittaneet jonkin verran kuvaamia materiaaleja, sekä käsikirjoituksina ja runkoina toimivia tekstejään elokuvaa varten. Katsoimme ja kävimme läpi näitä raakamateriaaleja etäkokouksissamme ja suunnittelimme elokuvaa yhdessä eteenpäin niiden pohjalta.

6.4.1 Svetlana Romanova, musiikki ja kieli

Svetlana Romanovan kanssa kävimme kuvausvaiheessa keskusteluja, jotka vaikuttivat elokuvan äänimaailmaan jälkikäteen ajatellen melko paljon. Ensinnäkin elektroninen musikko Anya Enot tuli mukaan projektiin tehtyään musiikin Romanovan ensimmäiseen kuvamateriaalidemoon. Romanova oli myös kuvannut Jakutskissa paikallista punkyhtyettä Crispy Newspaperia, jonka musiikkia niin ikään päätyi lopulta keikkakohtauksen lisäksi myös elokuvan avauskohtaukseen, elokuvan nimiplanssin taustalle.

Romanovan demomateriaalien pohjalta otin eräässä kokouksessamme huhtikuussa ensimmäisen kerran puheeksi myös elokuvan kielen. Käsikirjoitusten voice-overien tarinat oli siinä vaiheessa hahmoteltu englanniksi. Ehdotin, että itse näkisin anglosentrisessä elokuvamaailmassa mielenkiintoisena, jos voice-overit luettaisiin mielummin kaikkien tekijöiden omilla äidinkielillä: Romanovan tarina jakuutin kielellä, Toman kreikaksi ja Kinnusen suomeksi. Koin tällaisen kielivalinnan myös tukevan elokuvan tarinaa, jossa sen kertojat ikään kuin etsivät paikkaansa pirstoutuneessa ja muuttuvassa maailmassa. Halusin kuitenkin, että lopullinen päätös asian suhteen tulisi ohjaajilta. Romanova oli heti samalla kannalla, kuten myös Daniela Toma ja Matti Kinnunen, kun myöhemmin kysimme asiaa heiltä. Myös ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen ja tuottajat puolsivat tätä valintaa.

Äidinkieli teki ääniraidasta omasta mielestäni mielenkiintoisemman ja todennäköisesti myös spiikkereiden ilmaisun kannalta tunteikkaamman. Toisaalta tämä kuvausvaiheen valinta teki työskentelystä osaltaan myös haastavampaa myöhemmin jälkityövaiheessa. Jouduimme jälkityövaiheessa muun muassa Ville Koskisen kanssa pyytämään uudestaan joitain pätkiä Svetlana Romanovan voice-overista, hieman tiivistettynä, sillä luetun tekstin olennainen osa ei meidännut mahtua Koskisen leikkaaman rajallisen kuvamateriaalin päälle. Emme pystyneet Koskisen kanssa kaksistaan leikkaamaan tiivistettyä versiota tai edes demoversiota voice-overista Romanovalle. Emme halunneet keskenämme tehdä päätöstä siitä, mitä tiivistettäisiin, muttemme myöskään tienneet tai ymmärtäneet tarkalleen, mitä raidalla edes puhuttiin. Erilliset lauseet ja kohdat oli merkitty ja ladattu Google Driveen hieman epäselvästi. Tämä koko voice-overien uudestaan äänittäminen ja pyytäminen Jakutiasta venytti koko projektin aikataulua jälkityövaiheessa leikkauksen ja äänisuunnittelun taitteessa ja loi työvaiheeseen näin omaa stressiään. Toisaalta elokuvan valmistuttua uskon tämän valinnan silti olleen kaiken arvoista, tehneen elokuvasta kiinnostavamman ja myös edustavan arktisen alueen moninaista kulttuuria näin vahvemmin.

6.4.2 Daniela Toman ja Jäämeri

Daniela Toman kohdalla äänen yhteissuunnittelu taas keskittyi pitkälti keskusteluun Jäämeren äänistä ja äänittämisestä, sillä meri oli keskeisenä teemana Toman tarinassa ja kuvissa. Esituotantovaiheessa kirjoitetun ohjekirjeen lisäksi kävimme vielä kuvausvaiheen etäpalaverissa ja Whatsapp-palvelussa Toman kanssa keskusteluja tekniikasta, muun muassa Toman käyttämästä Zoomin talentimesta, tuulisuojista, yöaikaan äänittämisestä hälinän välttämiseksi ja tarpeeksi pitkistä otoista. Näin ollen jälleen tapahtui tiedon jakamista, yhteissuunnittelun osallistujien kognitiivista synkronointia (Darses ym. 1996, 6).

Lähdimme lopulta käymään myös foley-artisti Lari Rissasen kanssa Lapissa sekä Jäämeren rannalla äänittämässä ambiensseja ja osaan Toman merta käsittelevistä kohtauksista ja kuvista käytin näitä monikanavaäänitteitä. Toisaalta elokuvaan päätyi myös Daniela Toman itsensä äänittämiä ambiensseja, vaikkei hän ollut koskaan aiemmin sellaisia äänittänyt. Näin ollen näkisin, että yhteissuunnittelusta ja keskusteluista hänen kanssaan niin meren äänien olennaisuudesta ja luonteesta, kuin myös käytännön äänitystekniikasta, oli elokuvan lopputuloksen kannalta ehdotonta hyötyä.

Samoin keskustelimme myös Toman kanssa voice-overien äänittämisestä. Hän päätyi lopulta äänittämään ne kulttuurikeskus Tvibitin studiotiloissa Tromssassa, paikallisen ammattiäänittäjän kanssa. Näin voice-overeista saatiin laadukkaan kuuloiset ja pystyin helposti miksaamaan ne "lähelle" katsojan psykoakustiseen kuulokenttään, minkä koin tukevan tarinan henkilökohtaisuutta ja sanomaa.

Daniela Toman kohtauksiin musiikki valikoitui niin, että säveltäjä Tuomas Rounakari latsi Google Driveen häneen kuultavakseen valmiita kappaleitaan, joiden uskoi istuvan merellisiin kuviin ja tarinaan. Näiden kappaleiden oli alun perin tarkoitus olla lähinnä demoja ja referenssejä Tomalle. Hän kuitenkin piti kappaleista jo sellaisinaan ja oli avoin niiden käytön suhteen. Näin ollen ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen taas käytti kyseisiä kappaleita Toman kuvien taustalla

raakaleikkauksessaan. Lopulta totesimme sekä säveltäjä Rounakaran että ohjaajien Toman ja Koskisen kanssa yhdessä, että kappaleet istuvat kuviin jo sellaisinaan melko täydellisesti. Näin alun perin demoiksi ajatellut Rounakaran ennalta sävelletyt musiikkikappaleet päätyivät lopulliseen elokuvaan myös Daniela Toman tarinan osilta.



Kuva 3. Daniela Toma Jäämerellä. Kuvakaappaus elokuvasta Arctic Utopias (2022).

6.4.3 Matti Kinnunen ja Lapin kenttä-äänät

Matti Kinnunen esitti niin ikään säveltäjä Rounakarille toiveensa demokappaleista, joita toivoi elokuvaan. Kinnusen kuvissa soikin hänen toiveensa mukaan useamman kerran taustalla Tuomas Rounakaran kappale Kutsu. Sitä käytettiin siis eräänlaisena Kinnusen maailman tunnusmusiikkina eli parafrasina.

Kävin myös Kinnusen kanssa useamman puhelinkeskustelun ja viestenvaihdon teknisistä asioista: miten ja millä hänen kannattaisi materiaalejaan äänittää. Kinnunen oli jo elokuvanteon alussa sopinut kuvaavansa osan materiaalistaan Go Pro -kameralla, sillä hän kuvasi pitkälti eräilyään ja lumilautailuaan Lapin erämaissa, haastavissa oloissa. Sain hänet kuitenkin suostuteltua käyttämään Go Pro -kameran oman äänen lisäksi useimmissa kuvissa myös nappimikrofonia ja tallenninta, vaikka hän aluksi epäilikin kyseisten laitteiden akkujen kestoa kylmissä sääoloissa pitkillä kuvausmatkoilla. Vakuutin kuitenkin, että Go Prota voisi myös lisäksi aina käyttää varavaihtoehtona.

Uskon, että tämä keskustelu ja jatkettu kritiikki edesauttoi sitä, että sain Kinnuselta lopulta laadukasta kenttä-ääntä, emmekä joutuneet juurikaan tekemään foley-tehosteita hänen materiaaleilleen. Tämä säästi työtä sekä minulta että foley-artistilta ja mielestäni toi hänen kohtauksiinsa toisaalta myös autenttisuuden ja aitouden tunnetta. Matti Kinnunen oli myös elokuvan ohjaajista ja päähenkilöistä lopulta ainoa, jonka tarina sisälsi myös kentällä äänitettyä olennaista dialogia, tai oikeammin monologia. Tietenkin myös tuon monologin ymmärrettävyyden kannalta oli tärkeää, että se oli riittävän hyvin äänitetty.

Keskustelimme palavereissa Matti Kinnusen kanssa myös voice-overeista. Hän tuntui niiden kohdalla kokevan epävarmuutta, niin tekniikan kuin ilmaisunsakin kannalta. Päädyimme lopulta siihen, että kun Kinnunen tuli heinäkuussa 2021 Lapista matkalle Helsinkiin, niin äänitimme voice-overit yhdessä hänen sekä ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen kanssa. Näin saimme niin ikään Kinnusen kohtauksiin teknisesti laadukasta voice-overia, joka tuntui tärkeältä läpi elokuvan,

kertojääniä ollessa tarinan keskiössä. Lisäksi Ville Koskinen pystyi äänityksissä samalla myös ohjaamaan Kinnusen taiteellista ilmaisua. Keskustelun kautta he myös vielä pohtivat, hioivat ja valitsivat yhdessä pätkiä, joita Kinnusen päiväkirjamerkintöihin pohjautuvista teksteistä lopulta elokuvaan valittiin. Osallistuin myös tähän keskusteluun ja esitin mielipiteeni, joskin sekä aloitteet että lopulliset päätökset tekstin sisällöstä tekivät Koskinen ja Kinnunen.



Kuva 4. Matti Kinnusen reki narisee pakkaslumessa. Kuvakaappaus elokuvasta Arctic Utopias (2022).

6.4.4 Ville Koskinen ja leikkausvaihe

Kaikista neljästä ohjaajasta Ville Koskinen sai lopulta eniten vastuuta elokuvan kokonaisuudesta, sillä hän toimi myös sen leikkaajana. Jouko Aaltonen toteaa, että dokumenttielokuvassa leikkaus on erityisen tärkeä vaihe, joka muistuttaa sen käsikirjoittamista ja ohjaamista; se on elokuvan rakenteen ja kokonaisuuden hahmottamista (Aaltonen 2011, 331). Ville Koskinen oli myös työryhmästä lopulta se tekijä, jonka kanssa yhteissuunnittelimme Arctic Utopiasin ääniraitaa etenkin jälkityövaiheessa kaikista eniten, säveltäjä Tuomas Rounakaran lisäksi.

Nähdessäni ensimmäisen raakaleikkauksen Ville Koskinen oli jo mallaillut siihen Tuomas Rounakaran kappaleita muutamaan kohtaan. Osa niistä myös jäi lopulliseen teokseen sellaisenaan. Ääniraidan kannalta merkittävä valinta oli etenkin musiikki Daniela Toman unenomaisessa kohtauksessa, jossa kuvassa näkyy melko abstrakteja lähikuvia merestä sekä leväkasveista, ja voice-overissa Toma puhuu suhteestaan mereen, äitiinsä ja kohtuun. Musiikki toimi niin hyvin, että päätimme jo tässä raakaleikkauksenvaiheessa yhdessä Koskisen sekä Rounakaran kanssa, ettei kohtaus tarvitsisi enää muuta äänisuunnittelua, kuin ehkä voice-overin kaiutusta ja musiikin levittämistä 5.1-monikanavaiseksi. Leikkasin kohtauksessa muutaman musiikkiraidan kellonkilahduksen kuvassa poksahuttavien vesikuplien kanssa synkroniin, ikään kuin pistetehosteiksi merkaamaan niitä, mutta muuta äänisuunnittelutyötä tämä kohtaus ei myöhemminkään enää tuntunut kaipaavan.

Koskinen oli myös tekijöistä se, joka pääsi fyysisesti käymään eniten äänistudiolla jälkityövaiheessa. Hän antoi minulle eniten kritiikkiä sekä jatkoideoita. Hän vaikutti muun muassa meren ambienssien sointiin, pyysi niitä enemmän "vedenalaisen" kuuloisiksi. Näin ollen leikkasin vielä meriäänitteiden korkeita taajuuksia, mikä ratkaisuna taas rauhoitti vedenalaisten kohtauksien rytmiä ja tuki niissä tarvittua unenomaista tunnelmaa. Lisäksi hioimme Koskisen kanssa yhdessä muun muassa kohtausta, jossa Matti Kinnunen kuvaa lumilautailuaan ja puhuu painajaisistaan. Koskisen pyynnöstä muokkasinkin Kinnusen kentältä äänittämät lumilautailun äänet tässä kohtaa täysin abstrakteiksi, nostin kohtauksen

loppuun mentäessä niiden äänentasoja ja lisäsin niihin kaikua, mikä loi kohtaukseen painajaismaista tunnelmaa. Lisäksi Koskinen pyysi, että kokeilisimme vielä muokata muusikko Tuomas Rounakaran kohtaukseen leikkaamaa jouhikkomusiikkia. Lisäsimme jouhikkoon reilusti tehosteita kuten kaikua, flangeria ja virettä säätelevää automaatiota. Tämä loi kohtauksesta aivan uudenlaisen nousevan ja painajaismaisen kliimaksin, tietynlaisen käännekohdan koko elokuvalle.

6.4.5 Yhteenvetoa yhteissuunnittelusta ohjaajien kanssa

Ville Koskisen ohjaustyön kaltaista aktiivista kritiikkiä ja ideointia olisin ehkä kaivannut hieman enemmän myös muilta ohjaajilta. Heidän roolinsa äänen yhteissuunnittelussa tuntui etenkin jälkityövaiheessa jäävän kaukaisemmaksi. Tähän todennäköisesti vaikuttivat etäisyydet, ettemme päässeet yhdessä fyysisesti paikalle studioon keskustelemaan elokuvasta, kuten Koskisen kanssa. Lähetimme kyllä jälkityövaiheessa ääniraidasta raakaversioita myös muille ohjaajille ja koko työryhmälle, mutta he eivät juuri kritisoineet tai ehdottaneet ääneen muutoksia, lukuun ottamatta Svetlana Romanovan kommentteja alun punkmusiikkiin liittyen.

Vaikka tahtomattanikin palaan taas koulutukseen ja kokemukseen, niin Ville Koskisella oli ohjaajista ehkä eniten kokemusta elokuvanteosta, etenkin juuri ohjaamisesta. Mahdollisesti myös kommentointi ja kritisointi oli hänelle siinä mielessä luontevampaa. Darses, Falzon & Béguin (1996, 5–6) myös esittävät kritiikin olevan yhteissuunnitteluprosessin keskiössä, mutta tulevan yleensä etenkin juuri ammatillisesti kokeneempien suunnittelijoiden suunnalta. Tähän kritisointiin vaikutti todennäköisesti myös se, että Koskiselle muodostui leikkaustehtävänsä sekä tuottajien kanssa käytyjen keskustelujen kautta kuitenkin elokuvan kokonaisuuden kannalta taiteellisesti ehkä kaikista vastuullisin rooli, vaikka toki myös Toma, Romanova ja Kinnunen tituleerattiin yhdenvertaisesti elokuvan ohjaajina tarinoidensa ja kuvamateriaaliensa ansiosta.

Olisin ehkä itse voinut myös kannustaa muita ohjaajia kommentoimaan enemmän. Projektin teknisten, tarinallisten ja yhtenäisyyttä tukevien peruspalikoiden saaminen kasaan oli kuitenkin tuntunut jo sen verran haastavalta, ettei itselläni tuntunut jälkitöiden ohessa riittävän oikein enempää energiaa näiden kommenttien pyytämiseksi, kun jouduin keskittymään tekniseen työskentelyyni melko tiukkojen aikarajojen puitteissa. Olin kuitenkin maininnut ohjaajille mahdollisuudesta kommentoida ja kritisoida vapaasti, useampaan otteeseen etäpalaverissamme, sekä jo esituotantovaiheen kirjeessämme. Osalla ohjaajista oli myös jälkitöiden aikaan jo muita projekteja ja töitä käynnissä, mikä varmaankin operatiivisen synkronoinnin näkökulmasta myös vaikutti siihen, että he jäivät projektissa tässä vaiheessa hieman etäisemmiksi ja passiivisemmiksi yhteissuunnittelijoiksi.

Toisaalta oli myös hyvä, etteivät kaikki ohjaajat jälkityövaiheessa ainakaan pyytäneet liikaa ja keskenään aivan erilaisia asioita. Olin neljän ohjaajan elokuvaa tehtäessä edeltä hieman pelännyt tällaista skenaariota ja sen välttäminen oli siinänsä vain hyvä: olisin saattanut jopa kadottaa täysin oman visioni ja elokuvaäänellisen yhtenäisyytensä.

Lisäksi olimme kuitenkin myös Toman ja Kinnusen kanssa keskustelleet jo paljon muun muassa edellisissä alaluvuissa mainituista voice-overeista, ambiensseista ja kenttä-äänistä. Romanova taas vaikutti paljon elokuvan koko musiikkiraitaan, oikeastaan ilman hänen vaikutustaan ja kontaktejaan elokuvasta olisi tullut aivan eri kuuloinen. Koen siis, että hekin saivat äidinkielisten voice-overeidensa lisäksi muutenkin oman äänensä kyllä ääniraidalla kuuluviin: Toma esimerkiksi meri-ambienssiensa kautta, Kinnunen erämaassa äänittämiensä kenttä-äänien kautta ja niin he, kuin etenkin Romanova myös musiikkivalintojen kautta. Tarkastellessa ja analysoidessa elokuvaa ja sen ääniraitaa jälkikäteen siinä siis kuuluu kyllä useamman eri ohjaajan sekä äänisuunnittelijan kollektiivisen yhteissuunnittelun tulos.

6.5 Musiikki ja yhteistyö muusikoiden kanssa

Huomasin äänellisen yhteissuunnittelun toteutuvan kaikista monipuolisimmin juuri musiikin kohdalla. Ideoita tuli vaihtelevin määrin kaikilta elokuvan keskeisiltä tekijöiltä: säveltäjä Tuomas Rounakarilta, elektroniselta muusikolta Anya Enotilta sekä myös kaikilta ohjaajilta ja tuottajilta.

Luptonin ohjenuorien mukaan yhteissuunnittelijoille on löydettävä tavat ja välineet, joilla he pystyvät eri osaamisistaan huolimatta sitoutumaan suunnitteluun aktiivisesti ja vapaasti (Lupton 2011, 97). Musiikki on äänisuunnittelun osa-alueista sellainen, josta keskusteluun ja jonka valintaan myös äänisuunnitteluun syvemmin perehtymättömän tekijän on ehkä sinänsä helpompi osallistua. Kivi (2012, 231) muun muassa toteaa, että musiikki on vielä elokuvaakin huomattavasti vanhempi taidemuoto ja sellaisenaan oleellinen osa ihmiselämää ja kulttuuria. Musiikki ja sen luomat tunnetilat ja merkitykset vaikuttivat olevan kaikille Arctic Utopiasin yhteissuunnittelijoille ainakin jossain määrin tuttuja ja keskusteltavissa, kun taas toisaalta esimerkiksi ambienssien tai pistetehosteiden merkityksistä, mahdollisuuksista ja tekotavoista heistä suurimmalla osalla ei ollut paljoakaan kokemusta.

Arctic Utopiasin musiikkiraita on pääosin ei-diegeettistä scoringia. Seuraavista kahdesta alaluvusta selviää, että elokuvassa käytetty musiikki oli pitkälti jo edeltä valmiiksi soitettua, eikä varta vasten elokuvaan sävellettyä. Se on kuitenkin valikoitu ja leikattu suurimmilta osin tukemaan ja kommentoimaan kohtaus-ten tunnetiloja. Musiikki liittyy yhteen siirtymiä, kuvaleikkauksia ja kollaa-sinomaisen elokuvan kolmea eri tarinaa. Paikoittain se myös sulautuu yhteen elokuvan muiden äänien ja kuvassa nähtävien liikkeiden kanssa. Tuomas Rounakaran kappale Kutsu toimii elokuvassa myös väljästi Matti Kinnusen hahmoa ja tarinaa merkitsevänä parafraasina.

Rounakarin ja Anya Enotin taustamusiikista poiketen punkyhtye Crispy Newspaperin toinen elokuvassa kuultava kappale edustaa tarinan ainoaa diegeettistä musiikkia kohtauksessa, jossa kyseinen yhtye myös nähdään esiintymässä klubilla Yakutskissa (Kivi 2012, 231-234). Kyseisellä keikallakaan kuvaa ja ääntä ei ole leikattu täydelliseen synkroniin, mutta muutenkin ilmaisullisesti suhteellisen rosoisessa kohtauksessa musiikki edustaa silti tapahtumapaikalla kuultavaa äänimaailmaa. Kohtauksen lopussa diegeettinen punkmusiikki tosin sekoittuu sen alle uivaan elektroniseen ja ei-diegeettiseen bassosyntetisaattoriin, joka hitaasti johdattaa katsojan takaisin kertojaäänien tarinaan sekä seuraavaan kohtaukseen.

6.5.1 Säveltäjä Tuomas Rounakari ja jouhikko

Säveltäjä Tuomas Rounakari oli kognitiivisen synkronoinnin käsitteen ja keskinäisen oppimisen (Darses ym. 1996, 6) kannalta elokuvan työryhmästä se tekijä, jolta itse opin ehkä kaikkein eniten uutta liittyen suoraan elokuvan äänisuunnitteluun ja musiikkiin. Rounakarin kokemuksesta karttunut avoin asenne ja kannustus elokuvantekoon tuntuivat antavat itselleni aloittelevana äänisuunnittelijana energiaa ja uskoa, jota ajoittain melko raskaan tuntuisen projektin aikana kaipasinkin. Lisäksi pallottelimme hänen kanssaan paljon ideoita muun muassa musiikin ja äänimaailman lomittumisesta sekä elokuvan yhtenäisyyttä tukevista humisevista ääniefekteistä ja luonnon ambiensseista. Puhuimme paljon myös musiikista itsestään ja sen tyylilajeista, nyansseista ja miksausesta. Kävimme näitä keskusteluja useasti niin yhteissuunnittelupalavereissa kuin myös kahden kesken puhelimitse ja lopulta myös studiossa kasvotusten, kun hän tuli kotipaikaltaan Kokkolasta käymään Helsingissä elokuvan jälkityöväiheen aikana.

Rounakari oli elokuvan ydintyöryhmästä sellainen jäsen, joka mainitsi yhteissuunnittelun ja kollektiivisen elokuvanteon tässä tapauksessa helpottaneen hänen työtään, paljonkin, verrattuna moniin muihin projekteihin. Elokuvaan päätyi

lopulta pelkästään Rounakaran edeltä valmiiksi säveltämiä kappaleita, joskin osa niistä Anya Enotin uudelleenmiksaamana. Enot oli kuitenkin näissä tapauksissa se, joka vielä elokuvanteon aikana varsinaisesti tuotti tai sävelsi sitä varten jotakin uutta. Enot soitti Rounakaran valmiiden jouhikkojen päälle uusia kerroksia syntetisaattoreilla ja lisäsi erilaisia efektejä, kuten kaikuja. Lisäksi musiikki-raidalle päätyi ohjaaja Svetlana Romanovan kautta mukaan myös kaksi jakutiälaisen punkyhtye Crispy Newspaperin niin ikään ennalta äänitettyä erillistä musiikkikappaletta. Kappaleiden valinnoissa autoivat ohjaajat Svetlana Romanova, Daniela Toma ja Matti Kinnunen. Ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen myös sijoitti osan näistä kappaleista jo kuvaleikkauksen aikana lopullisille kohdilleen.

Rounakaran ei siis tarvinnut oikeastaan säveltää elokuvaan valmiiden teostensa lisäksi olleenkaan uutta musiikkia, eikä osittain edes valita tai leikata teostensa ajoitusta elokuvassa. Toki hänellä olisi ollut yhteisissä keskusteluissamme sovittu oikeus muuttaa musiikkia vielä jälkityövaiheessa. Alun perin hänet oli palkattu säveltämään elokuvaan taustamusiikkia ja sen äänityssessioista keskusteltiin vielä alkuvaiheen yhteispalavereissa. Valmiiden kappaleiden oli silloin tarkoitus olla vain referenssejä. Ratkaisuun käyttää "referenssikappaleita" myös lopullisessa teoksessa ei kuitenkaan päädytty laiskuuden vaan niiden yhteisesti todetun toimivuuden takia.

Osassa Tuomas Rounakaran säveltämistä kappaleista soittaa myös kolme muuta muusikkoa. He eivät kuitenkaan sinänsä muuten, kuin toki soittonsa kautta, osallistuneet elokuvan varsinaiseen yhteissuunnitteluprosessiin tai keskusteluihin.

Muokkasimme ja uudelleenmiksasimme kyllä vielä jälkityövaiheessa yhdessä Rounakaran sekä Ville Koskisen kanssa muun muassa jouhikkokappale Kutsua painajaismaiseen lumilautailukohtaukseen. Rounakari myös leikkasi suurimman osan kappaleistaan itse elokuvan aikajanelle ja lähetti aikakoodit ja leikatut kappaleet minulle studioon. Tämän jälkeen siirtelimme ja hioimme niitä vielä myöhemmin paikan päällä studiolla hänen ja ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen kanssa yhdessä.

6.5.2 Anya Enotin elektroniset uudelleenmiksaukset

Yhteissuunnittelun kannalta onnistumiselta tuntui myös elektronisen musiikin säveltäjän Anya Enotin, eli taiteilijanimeltään ABIBOSSin saaminen mukaan projektiin, sekä etätyöskentelytapa hänen kanssaan. Kävimme heinäkuussa 2021 säveltäjä Tuomas Rounakaran, ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen, tuottajien Anna-Katri Kulmalan ja Niina Jyräsen sekä Anya Enotin kanssa yhteiskeskustelun Zoomissa. Esitimme Enotille idean, jota olimme muiden tekijöiden kanssa pohtineet jo edeltävissä yhteissuunnittelupalaverissamme. Idea oli, että Tuomas Rounakari lähetti Google Driven kautta Anya Enotille musiikkiaan, jota elokuvaan oli kaavailtu, ja antoi hänelle lähes kokonaan vapaat kädet uudelleenmiksata kappaleitaan, lisätä niihin elektronisia aspekteja kuten syntetisaattoreita tai oikeastaan mitä tahansa musiikillisia instrumentteja tai ääniä.

Ainoina kriteereinä esitimme yhteiskeskustelujemme pohjalta Enotille, ettemme toivoneet aivan liikaa noise-estetiikkaa, jota hänen omassa musiikissaan muutoin paljon esiintyy, eli säröön ja häiriöääniin perustuvaa ilmaisua, vaan hieman pehmeämpää ambient-musiikillista sointia. Enot kysyi palaverissamme, tulisiko musiikin olla vain nimenomaan ambient-genren mukaista ja elektronista, vai voisiko hän käyttää halutessaan myös esimerkiksi paikallisia jakutialaisia perinnesoittimia. Tähän vastasimme korjaten, että ambient oli terminä lähinnä jonkinlainen referenssi siitä mitä elokuvaan kaipasimme, ja toki hän voisi käyttää mitä instrumentteja halusikaan. Lopulta Anya Enotin versiot Tuomas Rounakaran kappaleista pohjautuivat kuitenkin pitkälti syntetisaattoreihin sekä Rounakaran jousihkomusiikista tehtyihin toistoihin (loop), joihin oli lisätty tehosteita, kuten kaikuja.

Ainoana kritiikkinä tähän musiikin uudelleenmiksausprosessiin liittyen mainittakoon, että vaikka pyysin Enotia lähettämään kappaleiden instrumenttiraidat erillisinä raitoina, en saanut erillisiä raitoja kuin yhdestä kappaleesta, ja muista kappaleista vain master-raidot stereona. Sain kaikki kappaleet kuitenkin levitettyä Wavesin UM 226 -liitännäisohjelmalla elokuvateatteriesityksiä varten, musiikin monikanavamiksauksesta lisää miksausta käsittelevässä alakappaleessa 6.7.

Muilta osin yhteissuunnitteluprosessimme musiikin uudelleenmiksauksen suhteen tuntui sujuvan saumattomasti. Ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen ja säveltäjä Tuomas Rounakari valitsivat leikkausvaiheessa Enotin uudelleenmiksaamat kappaleet ja asettivat ne kohdilleen. Kuten tuottajat olivat aiemmin toivoneet, saimme Anya Enotin sekä punkyhtye Crispy Newspaperin kautta mukaan projektiin säveltäjiä ja muusikkoja myös muualta kuin Suomesta, toisin sanoen Jakutiasta, minne myös suuri osa elokuvan tarinasta ja kuvista sijoittuu.

Lähetämällä kappaleet, uudelleenmiksaukset ja leikatut versiot niistä toisillemme internetin kautta säästimme myös sekä aikaa että luontoa. Välttimme yhteisten äänityssessioiden aikataulutuksen sekä lento- että muut matkat, joita ne olisivat vaatineet Jakutian, Kokkolan ja Helsingin välillä. Musiikin suhteen etätyöskentely tuntui siis onnistuvan melkein yllättävänkin hyvin. Äänisuunnittelijana koen onnistumista siitä, että ehdotin tässä projektissa kyseisenlaista työskentelytapaa yhteissuunnittelukeskustelussamme. Tähän etänä tehtyyn uudelleenmiksausprosessiin heittäytyminen vaati mielestäni kuitenkin tietynlaista avoimuutta ja luottamusta muusikoilta toisiaan kohtaan.

6.6 Ambianssit, pistetehosteet ja yhteistyö foley-artistin kanssa

Luonnon ambienssit olivat isossa roolissa elokuvassa, joka kertoo arktisen alueen muutoksesta ja siihen liittyvästä ilmastoahdistuksesta. Olen alaluvussa 6.4.2 kuvannut keskusteluja ja yhteissuunnitteluprosessia ohjaaja Daniela Toman kanssa, liittyen hänen äänittämiinsä Jäämeren ambiensseihin. Samoin tässä opinnäytetyössä on käsitelty alaluvussa 6.4.3 Matti Kinnusen kenttä-äänitteitä, jotka onnistuivat niin hyvin, etteivät hänen kuvamateriaalinsa Suomen Lapin erämaista juuri tarvitse jälkiäänitettyjä foley-tehosteita, vaan lähinnä ambiensseja kenttä-äänien tueksi.

Elokuvanteon inspiroimina lähdimme kuitenkin myös foley-artisti Lari Rissasen kanssa kesällä 2021 käymään Suomen ja Norjan Lapissa äänittämässä ambiensseja viidellä mikrofonilla. Matka ei sinänsä kuulunut työaikaan, vaan oli osittain myös vapaa-ajan matkailua, mutta elokuva toimi sinne ajavana voimana ja inspiraationa. Monikanavaäänitteiden lisäksi halusin kokea Jäämeren ja arktisen alueen tunnelman itse, ikään kuin päästäkseni paremmin sen sisään, sillä olin käynyt Jäämerellä vain kerran aiemmin lapsena.

Otimme äänitysmatkalle mukaamme Sound Devicesin kolmekanavaisen MixPre-3-tallentimen, kolme mikrofonia (yksi Schoeps CMC 6 U, MK41-kapseli ja kaksi Beyerdynamic MC-930 mikrofonia) sekä lisäksi kaksimikrofonisen ZoomH5-tallentimen. Näin pystyimme äänittämään ambiensseja 5.1-monikanavajärjestelmään sopiviksi viiden raidan tallenteiksi. En ollut ennen Arctic Utopiasia itse äänittänyt ambiensseja koskaan viidellä mikrofonilla monikanavamiksausta varten. Tässä työvaiheessa koin siis oppivani kollektiivisen yhteissuunnittelun kautta itse paljon uutta kokeneelta äänittäjältä Lari Rissaselta, muun muassa mikrofonien valinnasta ja asettelusta.

Suomen Lapin Pyhä-Luostolla äänittämämme viisikanavainen ambienssi päättyi elokuvan toiseksi viimeiseen kohtaukseen, jossa Matti Kinnunen istuttaa puuta metsään vastasyntyneen lapsensa kanssa. Erillisten mikrofonien raidat miksasin LCR –kanaviin ja ZoomH5:llä tallennetun stereoraidan taas takakaiuttimiin.

Niin ikään elokuvan viimeiseen kohtaukseen sekä myös siitä jatkuvien loppu-tekstien ja niiden taustalla soivan musiikin lomaan valitsin ambienssin, jonka äänitimme Lari Rissasen kanssa Jäämeren rannalla Norjassa. Tästä äänitteestä käytin kuitenkin vain kolmen mikrofonin tallentamia raitoja ja levitin LCR-kanavat takakaiuttimiin käyttäen Waves UM 226 -liitännäisohjelmaa. Muihin Jäämeren rannalle sijoittuviin kohtauksiin käytin Daniela Toman itse äänittämiä ambiensseja, levittäen niitä niin ikään edellä mainitulla Wavesin liitännäisohjelmalla. Tuntui merkitykselliseltä itselleni sekä myös elokuvan tarinaa ja teknistä toteutusta tukevalta, että viimeisissä kohtauksissa ambienssit oli äänitetty paikan päällä pieteetillä ja kuulostivat sekä laadukkailta että autenttisilta.

Näiden äänittämiemme ambienssien lisäksi käytin elokuvassa jonkin verran Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjastojen äänitteitä sekä muutamia aiemmin muihin elokuvaprojekteihin äänittämiäni ambiensseja. Tällaisia olivat muun muassa Matti Kinnusen materiaalien taustalla hiljaisena kuultavat talvisen Lapin taustat sekä useat erilaisista tuulen äänistä, joita kuullaan niin hänen kuin Svetlana Romanovan materiaalien aikana.

Tuulen huminat ja suhinat tuntuivat myös muodostavat yhtenäisyyttä elokuvaan, tai ainakin se oli tarkoitus: niitä kuullaan useamman eri ohjaajan kohtauksissa, joskin toisinaan lähes erottamattoman hiljaisina. Miksaamalla näitä huminoita kaikkiin kaiuttimiin ja kaukaisen kuuloisiksi käyttäen kaikuja ja taajuuskorjaimia, sain myös luotua elokuvaan loputtoman laajan tilan tuntua, jota muun muassa Jakutian arojen avarat maisemat tuntuivat kaipaavan.

Foley-tehosteita päädyimme äänittämään lähinnä Svetlana Romanovan kuviin. Romanovan materiaaleissa oli paljon liikkuvia ihmisiä ja poroja, mutta toisin kuin Matti Kinnusen kenttä-äänitteissä, Romanovan ääniraidoilla oli paljon tuulen aiheuttamia häiriöääniä. Porot olivat kuvien toiminnassa merkittävässä rooleissa, ja koska emme olleet toiveistamme huolimatta saaneet niitä äänitettyä Lapin matkallamme, niin päädyimme siihen, että Rissanen näytteli porojen askeleet foley-studiossa käyttäen kookospähkinän kuoria. Porokelloja imitoimme äänittämällä tavanomaista rumpusetin lehmänkelloa ja nostamalla ja laskemalla sen sointia Pro Tools -ohjelmassa sekä lisäämällä siihen kaikua.

Näiden jälkiäänitettyjen, kuvien kanssa synkroniin tehtyjen tehosteiden lisäksi saimme käyttöömmme Tuomas Rounakarilta yhden äänitteen porolaumasta, jonka mikksasin foley-äänien taustalle luomaan autenttisuuden tunnetta. Niin ikään Romanovan kenttä-äänistä sain leikattua hänen kohtauksiinsa foleyn sekaan muun muassa koiran haukuntaa ja ihmisten huutoja ja puhetta paikan päältä, mikä myös osaltaan tuntui lisäävän autenttisuuden ja realistisuuden tunnetta. Kenttä-ääniin yhdistettyinä studion rumpusetin lehmänkellot sekä jopa erilaisiin risuihin ja muihin luonnonmateriaaleihin koputellut kookospähkinät tuntuivat uppoavan elokuvan ääniraitaan uskottavina, vaikka jälkimmäiset ovatkin

koomisen tuttuja muun muassa elokuvasta *Monthy Pythonin hullu maailma* (*Monthy Python and the Holy Grail*, Englanti 1975), jossa ritarisankarit imitoivat kookospähkinöillä olemattomia hevosiaan.

Danielan Toman kuvat olivat pitkälti niin abstrakteja kuvia merestä, etteivät ne juuri vaatineet tarkkaan synkronoituja foley-tehosteita. Matti Kinnusen toiminnan kenttä-äänit taas oli tallennettu sen verran laadukkaasti ja hiljaisessa ympäristössä, etteivät hänen kuvansa juuri vaatineet foley-tehosteita, kuten askeleita tai muita toiminnan ääniä, paitsi vain pienessä osassa hänen kohtauksistaan. Nä-mäkin tarvittu foley-tehosteet pyrin miksaamaan samaan tyyliin kuin Romanovan kohtauksissa: ikään kuin sekoittaen kenttä-äänitteet ja foley-tehosteet mahdollisimman luonnollisen kuuloisiksi. Korkealaatuisen, ”suuren” ja ”elokuvallisen” äänen sijaan pyrin siis foley-tehosteiden kohdalla enemmänkin siihen, ettei katsoja erottaisi, mikä on kenttä-ääntä ja mikä taas jälkiäänitettyä foley-tehostetta: luonnollisuuden ja paikan päällä koetun tuntuun.



Kuva 5. Porojen ja niiden hoitajien toiminta vaati foley-tehosteiden ja kenttä-äänitteiden yhdistelyä. Kuvakaappaus elokuvasta *Arctic Utopias* (2022).



Kuva 6. Yllä olevan ompelukoneen raksutuksen loimme foley-studiossa käyttäen vanhaa virvelin kelaa. Kuvakaappaus elokuvasta Arctic Utopias (2022).

6.7 Miksausvaihe

Miksausvaihe oli itselleni siinä mielessä ehkä elokuvan haastavin osuus, että en ollut yhtä kouluharjoitusta lukuun ottamatta koskaan ennen varsinaisesti miksanut elokuvan ääniraitaa 5.1 monikanavajärjestelmää varten. Sain tähän työvaiheeseen opetusta ja palautetta Metropolia Ammattikorkeakoulun opettajilta Ilkka Väisäseltä ja Aura Kaarivuolta. Tämän lisäksi foley-artisti Lari Rissanen antoi minulle palautetta muun muassa ambienssien ja foley-tehosteiden miksausesta. Hän myös leikkasi, putsasi ja alustavasti miksasi foley-tehosteita jo äänitettyämme ne yhdessä.

Samoin säveltäjä Tuomas Rounakarin kanssa miksasimme elokuvaa jonkin verran yhdessä, lähinnä musiikkien tasoja ja monikanavalevitystä. Kaikki kuvaan leikattu musiikki toimitettiin minulle lopulta stereo-raitoina. Tein niistä alustavat 5.1 levytykset Wavesin UM226 -liitännäisohjelmalla, mutta hyväksyin nämä versiot vielä Rounakarilla hänen käydessään studiolla Helsingissä. Teimme niihin

yhdessä vielä jonkin verran muutoksia, ohjelman asetusten hiontaa. Kaiken kaikkiaan Rounakari tuntui kuitenkin olevan levityksiin ja miksausukseen pitkälti tyytyväinen jo luonnosvaiheessa ja ilmaisi luottavansa korvaani sen suhteen. Hän kommentoi myös muutamien ambienssien tasoja, mutta lähinnä yhteinen miksaustyömme keskittyi musiikkien tasojen hakemiseen, sekä niiden levittämiseen, muutamissa kohdissa myös kaiuttamiseen.

Ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen sekä tuottajat Anna-Katri Kulmala ja Niina Jyränen toimivat myös koyleisönäni miksausvaiheessa, näytin elokuvan heille jälkityövaiheessa studiolla useamman kerran. Tästä oli hyötyä muun muassa alun punkmusiikin tason hakemisessa: halusin sen sopivasti räjäyttävän elokuvan käyntiin, muttei kuitenkaan soivan häiritsevän tai liian häkellyttävän kovalla. Tämä punkkappaleiden volyyminsäätö olikin monikanavamiksauksen monista mahdollisuuksista ja muistettavista asioista huolimatta lopulta yksinkertaisuudessaan miksausvaiheen yksi haastavimmista kohdista. Sen kannalta koyleisön kritiikki ja palaute tuntui ehdottoman hyödylliseltä.

Jälkikäteen, nähtyäni elokuvan pari kertaa teatteriesityksissä, olisin jättänyt niin punkmusiikin, surround-kaiuttimet, kuin koko elokuvan yleisen äänentasonkin hieman kovemmalle. Miksaus oli kuitenkin itselleni ehkä jopa koko projektin suurin oppimiskokemus, jossa omaksuin paljon tietoa niin Metropolian opettajilta kuin kollektiivisen teoksen muilta tekijöiltäkin. Ottaen huomioon vähäisen kokemukseni elokuvan monikanavamiksauksesta ennen tätä projektia, olin ääniraidan sointiin teatterissa kuitenkin lopulta jokseenkin tyytyväinen.

Huomasin siis kognitiivisen synkronoinnin kannalta tässä työvaiheessa roolini hieman muuttuneen. Yhteissuunnittelussa kritiikki, etenkin juuri ongelman kannalta pätevemmän toimijan suunnalta on keskeisessä roolissa päättelyn etenemisessä (Darses ym. 1996, 5–6). Jos elokuvanteon alkuvaiheessa olin ehkä ollut enemmän asioiden teknistä toteutusta selittävässä, äänellisiä ideoita kritisovassa ja jatkoideoivassa roolissa, niin jälkitöissä ja etenkin miksausvaiheessa taas opin ja kokeilin paljon itselleni uusia asioita ja otin vastaan kritiikkiä niissä kokeneemmilta tekijöiltä.

Yhteissuunnittelun kannalta miksausvaiheessa nousi huomioksi myös, kuinka paljon mutkattomammalta prosessi ainakin osittain tuntui ollessamme fyysisesti samassa tilassa. Toisin kuin etäkokouksissa, pystyin nyt ilmaisemaan itseäni helpommin omalla äidinkielelläni ja eleilläni sekä myös suoraan editointiohjelma Pro Toolsista näyttämällä ja soittamalla. Saimme toki aiemmatkin vaiheet etänä ja englannin kielellä tehtyä, elokuvan kuvattua ja äänitettyä. Nyt pystyimme kuitenkin saman tien kokeilemaan asioita yhdessä editointiohjelmassa. Abstrakteista taiteellisista valinnoista puhuminen kasvatusten, omalla äidinkielellä ja äänellisten esimerkkien kautta tuntui helpommalta. Aikaa ei myöskään enää mennyt niin paljoa raakaversioiden lähettämiseen tai monijäsenisten tapaamisten sopimiseen, toisin sanoen hajautetun suunnittelun koordinointiin ja operatiiviseen synkronointiin (Darses ym. 1996, 8).

7 Tulokset ja pohdinta

Arctic Utopias valmistui lopulta lähes aikataulussaan niin, että se ehdittiin lähettää suunniteltuihin elokuvafestivaalihakuihin syksyllä 2021. Samana syksynä elokuvasta esitettiin lyhyitä otteita Helsingissä Nuorten ilmasto- ja luontohuippukokouksessa. Ensi-iltansa Arctic Utopias sai keväällä 2022, Tampereen elokuvajuhlilla. Se myös palkittiin Tampereen elokuvajuhlien uudella Verso-vastuullisuuspalkinnolla, jonka myönsivät Yleisradio, Tampereen kaupunki, sekä Nordic Eco Media Alliance. Raati perusteli valintaa muun muassa seuraavan lainauksen mukaisesti.

[...] raadin valinta osui elokuvaan, jota kuvattiin kolmessa maassa, yhtäkään lentomatkaa matkustamatta. Open call -haulla elokuvassa hyödynnettiin rohkeasti paikallisia ammattilaisia. Voittajan kohdalla raati painotti keskeisesti sitä, että tuotantorakenne voisi olla monistettavissa myös muualle. (Tampere Film Festival 2022.)

Tämänkaltainen kollektiivinen tapa tehdä kansainvälistä dokumenttielokuvaa, hyödyntäen ekologisia etätöitä ja erilaisten osaamistauktojen omaavien tekijöiden yhteissuunnittelua, on siis mahdollista. Tampereen elokuvajuhlien palkintoraadin mukaan tuotantotapaa voisi jopa hyödyntää jatkossa muuallakin. Raati mainitsi valintansa pohjautuneen myös siihen, että ympäristökestävyys oli työryhmälle uusi normi, ja tuotannon aikana käytiin työryhmän kesken arvopohjaisia keskusteluja, hyödynnettiin ulkopuolisia mentoreita, sekä myös rahoittajille viestittiin tuotannon ekovalinnoista (Tampere Film Festival 2022). Elokuvan itsensä kertoman ympäristötarinan lisäksi se nosti siis myös palkinnon kautta festivaaleilla tietoisuutta siitä, miten elokuvatuotannollisesti asioita voisi tehdä uudella tavalla. Arctic Utopiasin voisi näin nähdä osiltaan edistäneen positiivista muutosta, johon muun muassa Steen (2013, 27–28) viittaa yhteissuunnittelun mahdollisuutena.

Prosessi synnytti myös kansainvälisiä kontakteja jo sitä tehtäessä, eri maista ja kulttuureista kotoisin olevien taiteilijoiden kesken. Tässä mielessä se myös edisti tuottajien Niina Jyräsen ja Anna-Katri Kulmalan (2020) määrittelemää Arctic Utopias ry:n tavoitetta luoda globaalia verkostoa, josta versoo toimialoja, yhteiskunnan alueita ja eritaustaisia toimijoita yhdistäviä projekteja.

Toisaalta jos elokuvan äänisuunnitteluprosessia tarkastelee kognitiivisen ergonomian näkökulmasta, joka tieteenalana pyrkii siihen, etteivät esimerkiksi työympäristöt kuormittaisi ihmisiä tarpeettomasti, vaan työskentely olisi sujuvaa, innostavaa ja motivoivaa (Työterveyslaitos 2021), se myös nosti esiin haasteita, jotka tulisi tämänkaltaista projektia jatkossa tehdessä ottaa huomioon. Muun muassa hajautetun suunnittelun kautta toteutettavien tehtävien operatiivinen synkronointi eli tehtävien jako kollektiivisen toiminnan kumppaneiden kesken sekä niiden ajallinen alku, loppu, samanaikaisuus, sekvensointi ja rytmitys tulisi varmistaa (Darses ym. 1996, 8).

Arctic Utopias -tuotannossa osa sen työryhmän toimijoista pääsi yhteissuunnittelun ansiosta tavanomaista vähäisemmällä työllä, mutta osalle tekotapa taas tuotti melko paljon lisätyötä ja ylimääräistä stressiä verrattuna kokemuksiin muista elokuvaprojekteista. Jälkityövaiheessa esimerkiksi tiettyjen työtehtävien kuten kuvamateriaalien ja voice-overien keskeneräisyys viivästytti osaltaan seuraavia vaiheita, ja kyseisten työvaiheiden edistäminen etäyhteyksillä eri aikavyöhykkeillä asuvien työryhmän jäsenien kesken oli ehkä tavanomaistakin haastavampaa.

Osittain edellä mainitut haasteet kytkeytyivät kognitiivisen synkronoinnin käsitteeseen, jonka keskeisenä tarkoituksena yhteissuunnittelussa on varmistaa, että toimijoilla on tietoa suunnitteluun liittyvistä tosiseikoista, ja riittävä tietämys muun muassa alan teknisistä säännöistä ja ratkaisumenettelyistä (Darses ym. 1996, 6). Arctic Utopias oli tuottajiensa ensimmäinen elokuvatyö, joka vaikutti osaltaan haastavuuteen pitää kollektiivinen ja kansainvälinen projekti aikataulussaan, työtehtävät koordinoituina ja ajallisesti synkronoituna. Myös kognitiivisen synkronoinnin merkitys tuntui nousevan elokuvaprosessia jälkikäteen kuvatta merkittävästi sen keskiöön, niin haasteena kuin mahdollisuutena. Äänisuunnittelun näkökulmasta kyseisen elokuvan tekeminen tuntui ajoittain oman tiedon jakamiselta ja kiteyttämiseltä muille, ajoittain taas uuden oppimiselta ja omaksumiselta työryhmän muilta jäseniltä. Vastaavanlaista projektia tehdessä voisi tähän projektiin peilaten avoimesti antaa mahdollisuuden eri tietotasoisten tekijöiden osallistumiselle. Toisaalta olisi tärkeää varmistaa elokuva-alan riittävä tietotaito kaikilla projektin osa-alueilla, etenkin tuotannon ja työryhmän taiteellisesti päävastuullisten tekijöiden keskuudessa.

Vaikka Verso-palkinnon myöntäneiden asiantuntijoiden mukaan Arctic Utopiasin tuotantorakenne olisi monistettavissa muualle (Tampere Film Festival 2022), olisi tässä opinnäytetyössä mainitut haasteet hyvä huomioida. On myös vaikea sanoa, miten tällainen tuotantorakenne olisi sovellettavissa isommissa, valtavirtaisempaan tai kunnianhimoisempaan elokuvailmaisuuun pyrkivissä tuotannoissa. Arctic Utopiasin kohdalla sen tekotapa tarkoitti myös tietoista tinkimistä esimerkiksi kalustosta sekä osittain myös kuvan ja äänen teknisestä tasosta.

Voi myös pohtia, olisiko kyseisen elokuvan taiteellisesta sisällöstä, tarinasta ja sitä tukevista ilmaisukeinoista tullut vahvempia, jos tekijöiden energiaa ei olisi mennyt uudenlaisen etätyöskentelyn haasteisiin ja esimerkiksi tietotaidon jakamiseen työryhmän kesken kaukoyhteyksin. Elokuvan yhtenäisyyden ja punaisen langan etsiminen tuntui olevan haaste sitä tehtäessä, joskin se lopulta löydettiin. Kyseessä on toisaalta poeettinen, performatiivinen ja kokeellinen dokumenttielokuva, mikä sinänsä antaa elokuvan yhtenäisyyttä ja tarinaa pohdittaessa myös jossain määrin joustavuutta. Tämä on hyvä huomioda, mikäli tuotantomallia hyödynnettäisiin vaikkapa suurempaan argumentointiin tai informatiivisuuteen pyrkivässä elokuvassa.

Pohdittaessa yhteissuunnittelun eettisiä kysymyksiä muun muassa siitä, missä määrin osallistujat todella pystyvät ilmaisemaan ja jakamaan mielipiteitään ja keskustelemaan kiinnostuksen kohteistaan (Steen 2013, 28), tai tapoja ja välineitä, joilla eri osaamistasoja omaavat osallistujat pystyvät sitoutumaan suunnitteluun aktiivisesti ja vapaasti (Lupton 2011, 97), Arctic Utopiasin tekijöiden ja äänisuunnittelun osa-alueiden kesken ilmeni eroavaisuuksia. Keskustelu musiikin ulkopuolisista äänellisistä ratkaisuista, kuten ambiensseista ja muista tehosteista, käytiin etenkin jälkityövaiheessa pitkälti vain äänisuunnittelijan, säveltäjä Tuomas Rounakaran sekä ohjaaja-leikkaaja Ville Koskisen kesken. Toisaalta myös ohjaajat Daniela Toma ja Matti Kinnunen pääsivät ainakin jossain määrin jakamaan ideoitaan ja kehittämään prosessin kautta myös teknisiä taitojaan kenttä-äänien ja ambienssien äänittämisen suhteen. Myös he, kuten etenkin neljäs ohjaaja Svetlana Romanova vaikuttivat kuitenkin myös varsinkin musiikkikappaleiden valintojen kautta olennaisesti kollektiivisen elokuvan ääniraidan kokonaisuuteen. Mikäli samankaltaista tekotapaa sovellettaisiin jatkossa muualla, tulisi kuitenkin ottaa huomioon Sandersin ja Stappersin (2014, 29) mainitsemat ammattilaisilta tarvittavat taidot toimia käsillä olevaan yhteissuunnittelutehtävään ammatillisesti erikoistumattomien suunnittelijoiden luovuuden avustajina. Samoin jos tekijöitä olisi saatu enemmän fyysisesti läsnä studiolla, keskustelemaan kasvotusten edintointiohjelman ääreen, olisi yhteissuunnitteluprosessi ja siihen osallistuminen kuitenkin hypoteettisesti voinut mahdollisesti olla vielä laajempaa eri suunnittelijoiden kesken.

Arctic Utopiasin ääniraidan yhteissuunnittelu toteutui kaikista monipuolisimmin eri tekijöiden kesken nimenomaan musiikkiin liittyen. Vaikutti siltä, että musiikki-keskusteluun osallistuminen oli helpompaa myös äänisuunnittelusta kokemattomille elokuvan tekijöille. Musiikin valintoihin vaikuttivat säveltäjä Tuomas Rounakarin lisäksi vahvasti myös ohjaaja Svetlana Romanova sekä hänen kauttaan mukaan projektiin tullut elektronisen musiikin säveltäjä Anya Enot. Kappalevalintoja teki niin ikään ohjaaja-leikkaaja Ville Koskinen. Keskusteluun kappaleista, musiikin tyyleistä ja esittäjistä osallistuivat edellä mainittujen tekijöiden ja äänisuunnittelijan lisäksi kuitenkin myös elokuvan tuottajat sekä ohjaajat Daniela Toma ja Matti Kinnunen. Musiikissa päädyttiin yhteisen keskustelun tuloksena luovasti ja etätyönä yhdistämään kansanmusiikillista jouhikkoa sekä modernimmaksi miellettyä elektronista syntetisaattorimusiikkia. Tämän lisäksi musiikkiraitaa miksattiin vielä yhdessä äänisuunnittelijan, säveltäjän ja ohjaaja-leikkaajan kesken, mikä jälleen tuotti keskinäistä tiedon jakamista ja oppimista. Ekologisesta kestävydestään palkitun uudenlaisen tuotantotavan (Tampere Film Festival 2022) lisäksi siis myös Arctic Utopiasin musiikkiraidan voisi nähdä puolestaan äänisuunnittelun osa-alueena, jossa yhteissuunnittelu ainakin jossain määrin onnistui. Erilaiset ihmiset määrittivät yhdessä ongelman, arvioivat ja kehittivät sille ratkaisuja sekä yhdessä oppimisen ja yhteisen mielikuvituksen kautta saivat aikaan työryhmästä ulkomaailmaan suuntautuvaa luovuutta ja yhteistä muutosta (Steen 2013, 27–28).

Elokuva on tarkoitus levittää Tampereen elokuvajuhlien lisäksi vielä muillekin elokuvafestivaaleille, mahdollisesti tulevaisuudessa suoratoistopalveluihinkin. Keväällä 2022 se esitettiin myös Espoo Cinén järjestämässä Tampereen elokuvajuhlien voittajien näytöksessä Kino Tapiolassa sekä Den Norske Dokumentarfilmfestivaleneilla Norjassa. Nähtäväksi jää, kuinka paljon Arctic Utopias ry:n toiminta jatkossa poikii kansainvälistä yhteistyötä ja kollektiivisuutta, saako esimerkiksi dokumenttielokuvaprojekti jatkoa. Mikäli tässä opinäytetyössä mainitut haasteet ja kehitysehdotukset otetaan huomioon, on tulevaisuuden mahdollisuutena myös äänisuunnittelun näkökulmasta katsottuna hyödyntää Arctic Utopiasin kaltaista tuotantomallia muissakin elokuvaprojek-teissa.

Lähteet

Arctic Utopias, 2022. Kinnunen, Matti, Koskinen, Ville, Romanova, Svetlana & Toma, Daniela. Suomi: Arctic Utopias Ry. 22 min.

Darses-de Montmollin, Franoise, Falzon, Pierre & Béguin, Pascal 1996. Collective design processes. Proceeding of COOP 96, Second International Conference on the Design of Cooperative Systems. Juan-les-Pins, 12–14 kesäkuuta. Lyon: Sophia-Antipolis INRIA.

DeLouise, Amy & Ottenritter, Cheryl 2020. Nonfiction Sound and Story for Film and Video. New York: Routledge.

Hongisto, Ilona, Pönni, Antti & Seppälä, Jaakko 2010. Turun elokuvakerho ry:n jäsenlehti 23: 4, 1. artikkeli. Turku: Lähikuva-yhdistys.

Jyränen, Niina & Kulmala, Anna-Katri 2021. Arctic Utopiasin rahoitushakemus, liite 2.

Kivi, Erkki 2012. Kuinka kuvat puhuvat. Helsinki: Books on Demand GmbH.

Kulmala, Anna-Katri 2021. Elokuvatuottaja. Puhelinhaastattelu.

Lupton, Ellen 2011. Graphic Design Thinking: Beyond Brainstorming. New York: Princeton Architectural Press.

Mintas, Erol 2021. Tampereen elokuvajuhlien keskustelupaneeli.

Monty Pythonin hullu maailma (Monty Python and the Holy Grail). 1975.

Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Gilliam, T., Jones, T. Englanti: Python (Monty) Pictures, Michael White Productions, National Film Trustee Company. 91 min.

Murray, Leo 2019. Sound Design Theory and Practice. Working with Sound. New York: Routledge.

Nichols, Bill 2017. Introduction to Documentary, Third Edition. USA: Indiana University Press.

Rose, Jay 2008. Producing Great Sound for Film & Video. Third Edition. Burlington: Focal Press.

Sanders Elizabeth B.-N. & Stappers Pieter Jan 2008. Co-creation and the New Landscapes of Design. CoDesign, Volume 4, Number 1, 5–18. < https://www.researchgate.net/publication/235700862_Co-creation_and_the_New_Landscapes_of_Design >

Steen, Marc 2013. Co-Design as a Process of Joint Inquiry and Imagination. DesignIssues: Volume 29, Nr 2, Spring 2013. Massachusetts Institute of Technology. < http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/DESI_a_00207 >

Tampere Film Festival. 2022. Verkkodokumentti. < <https://tamperefilmfestival.fi/info/kilpailut/palkitut-elokuvat-2022/> >

Työterveyslaitos. Verkkodokumentti. < <https://www.ttl.fi/tyontekija/aivot-tyossa/aivojen-hyvinvointi/> >. Luettu 8.5.2021.

Winters, Patrick 2017. Sound Design for Low & No Budget Films. New York: Routledge.

YLE. 2021. Tekniset vaatimuksen materiaalityöntehtävien osalta. Verkojulkaisu. < <https://docs.google.com/document/d/1IYoLj6kMkMlauhqqISnouh1928rLyiUZ1sD748RDIKY/edit> > Luettu 3.11.2021.

Liitteet

Liite 1: Technical Instructions for the Filmmakers

Sound designer's comments on equipment and footage.

Some of these points may seem ridiculously obvious for you as filmmakers, because I decided to write these requests and recommendations from a kind of "zero ground". I did so because what I've heard is that in this project we have many people working with different kinds of equipment, crews, experiment and educational backgrounds with filming and recording. Also while editing this film - the way we do, from a distance - it might be even trickier than usually to fix some sound-related things afterwards.

If you have any points, visions or wishes about what you want to especially underline, express or to be heard in the sound design, feel free to contact me! Or to send your regards through the meetings with Pieter-Jan & Ville, maybe we can also meet later more close to the sound edit. If you have anything you would like to discuss or ask about, don't hesitate to send an e-mail or call me sooner also.

My task is to make this film sound whole, even though there's going to be many stories and different kinds of materials combined together. That might need some creativity and even compromises sometimes, and I hope for you to allow me to use those if needed for the whole. Still I see it is very important for this film to have your visions as filmmakers and storytellers to be heard in a way you like it.

Criteria for sound quality

This is a documentary film, and I think the matter is more important than super hi-quality. Yet I think, the better the quality, the better the message also goes through, being more understandable.

Record uncompressed .wav -files with a 48 000 Hz sample rate. Also use 24-bit bit depth if anyhow possible. Also when possible, have a recordist in the team in addition with the director and the cinematographer.

What equipment do I need for filming and recording audio?

I think the best is to use a wireless microphone + an external directional “shot-gun” mic with a boom when recording dialogue. Wireless mic for the speaker + a directional shoe mic within the camera is also ok. Go as hi-fi as you can, but not to stress about it. Go with the equipment you have realistically access to at the moment, I know they might vary, so these are just guidelines and hopes from my point of view.

Just remember to have the mic as close and directional to the speaker’s mouth as possible (without hitting or disrupting a good picture off course)... When you have the possibility to record the interviews / voice-overs in a place as quiet as possible, always the better. Like avoiding windy places and shutting down noise making machines / equipment, when possible. This may sound stupid, but: remember to remain silent when you let your interviewee speak. People sometimes tend to unconsciously say things like “hmmm” “yea” to show that they’re following, but rather do it with facial or body expressions, unless you’re consciously planning to leave your speeches and questions in the film also. Also remember to always avoid sound clipping to red.

What do you wish me to record?

What do you want the audience to see and hear is of course up to you.

Yet, I'm hoping for you to concentrate most on the dialogue if you have that, but also to record some surrounding ambience sounds as well. I think having e.g. nature's ambience sounds from the original soundscapes would do honor for the places. These ambiences don't necessarily need to have a lot of sounds really going on, sometimes a good "room tone" is mainly just silence or little humming, yet still important in the sound editing and mixing. If you happen to film in a place with snow, I would appreciate some recorded footsteps as well.

You can also record ambiences / steps even without image, just listening and concentrating on getting the best sound. If you have equipment and feel like, please record those ambiences with two (or even more) microphones to have it as stereo / surround. Still, having it as mono with one mic is still a lot better than nothing for me, and sometimes it can also be nicely split and widened to a stereo / surround soundscape. Remember to take long takes enough, best to have like a couple of minutes takes, at least one minute!

Length of total footage allowed?

With sound footage, I think usually the more the better. Would be great, if you could keep those files quite managed and arranged, especially if you end up sending a lot of material. Let's say, if you record extra ambience takes, name them or put them in a folder called "ambience sounds", even better with the date / place also, the same way as with the footage related to the pictures. That makes my work a lot easier. Thank you!

András Nádasi, sound designer

Liite 2: Rahoitushakemus (tuottajien kirje rahoittajalle)

Huom. Tämän liitteen kirje on laadittu Arctic Utopias -elokuvan esituotantovaiheessa, joten osa siinä mainituista tekijöistä, tavoitteista ja tuotantomaista ehti muuttua tuotannon aikana. Joitakin vaihtuneita tekijöitä ja tavoitteita on jätetty kirjeestä tutkimuslupien takia pois.

Arctic Utopias ry - toiminta, tavoitteet ja yhteiskunnallinen vaikuttavuus

Arctic Utopias on yhdistys, joka perustettiin toimimaan “sateenvarjo-organisaationa” erilaisille taidetta, tiedettä ja journalismia yhdistäville, arktista jollain tavalla käsitteleville yhteiskunnallisesti vaikuttaville projekteille. Yhdistyksen tavoitteena on lisätä ja monimuotoistaa Arktisen alueen sisäistä ja arktisen ja muun maailman välistä dialogia. Tavoitteena luoda globaali verkosto, josta versoo toimialoja, yhteiskunnan alueita ja eritaustaisia toimijoita yhdistäviä projekteja.

Ensimmäisen kahden vuoden aikana (2020–2022) rakennamme myös multimedia-sisältöjen jakamiseen tarkoitetun alustan (ainakin Instagram ja www.arcticutopias.com sivulta löytyvä blogimainen osio), joka palvelee yhteisön tarkoituksia, luoden väylän jakaa arktiseen keskittyviä sisältöjä valtavirtamedian rajoitusten ulkopuolelta. Tällaisia ovat esimerkiksi minidokkarit (30sek-10min), taidetta ja tiedettä yhdistelevät sisällöt, blogitekstit, kuvat, podcastit yms.). Alustan on tarkoitus toimia joustavana ja kokeilukulttuuria tukevana areenana arktiselta nouseville tarinoille, taiteelle ja yhteiskunnalliselle vaikuttamiselle.

Globaali verkosto

Yhdistyksen perustajajäsenet Anna-Katri Kulmala ja Niina Jyränen ovat olleet läsnä arktisessa toiminnassa jo vuosia, luoden verkostoja ja kuulostellen alueen ydinkysymyksiä ja kehityskulkuja. He ovat globaalin Arctic Youth Networkin aktiivisia jäseniä ja näin ollen heidän verkostonsa ulottuvat koko sirkumpolaariselle arktiselle - etenkin nuorten ja akatemian alueilla.

Arctic Utopias ry:n verkosto tarjoaa esimerkiksi nuorille ja muutoshenkisille mahdollisuuden tavoittaa, vuorovaikuttaa ja tehdä yhteistyötä yli toimialueiden, geografisten- ja demografisten rajojen.

Jo Arctic Utopias:n toiminnan rakentamisessa on mukana jäseniä aina USA:sta Kanadaan ja Helsingistä Tromssaan. Teemme parhaillaan yhteistyötä mm. USA:n Suomen suurlähetystön, Arctic Youth Network:in, WWF:n, Oulangan tutkimuskeskuksen, Aalto Yliopiston, Metropolia Ammattikorkeakoulun, Avannaa - Arctic Without Borders:n ja muusikko Tuomas Rounakaran kanssa.

Arctic Utopias -dokumentaarinen elokuva arktisen muutoksesta

Arctic Utopias- yhdistyksen ensimmäinen projekti on kokeellinen ja kollektiivinen dokumentaarinen lyhytelokuva, joka kantaa yhdistyksen nimeä. Elokuva edustaa edellä mainittuja yhteisön tavoitteita yhdistämällä tiedettä, taidetta ja journalismia. Kollektiivinen tekotapa tuo yhteen eri ikäisiä ja taustaisia henkilöitä sirkumpolaariselta arktiselta ja globaalista etelästä.

Dokumentti tuotetaan korona-pandemian vuoksi episodeittain. Episodit tuotetaan ympäri arktista, paikallisen tuotantoryhmän toimesta, lokaalilla kielellä. Jokainen episodi käsittelee tahollaan ja tavallaan arktisen muutosta, alueen globaalia luonnetta tai liikettä ja tekijöillä on täysi vapaus kertoa tarinansa tavallaan. Lopuksi episodit lähetetään Suomeen editoitavaksi ja tekstitettäväksi.

Elokuvamusiikki tehdään myös kokeellisin periaattein. [...] Tarkoituksena on myös järjestää bändin live-esiintymisiä elokuvan esitysten yhteyteen.

Osallistujamaat: Suomi, Norja, Venäjä (Siperia), USA (Alaska), Tanska (Grönlanti)

Elokuvan tuotantotiimi:

Tuottaja ja taiteellinen johtaja: Anna-Katri Kulmala

Apulaistuottaja ja operatiivinen johtaja: Niina Jyränen

Rahoitukset ja verkosto: [...]

Ohjaaja: Pieter-Jan Van Damme

Leikkaaja: Ville Koskinen

Äänisuunnittelu: András Nádasi ja Lari Rissanen

Musiikki/sävellys: Tuomas Rounakari & Arktinen bändi

Tavoitteet ja aikataulu

Elokuvan tavoitteena on monipuolistaa ääniä ja representaatioita, joita valtavirtamedia ja politikointi alueesta luo ja jakaa, herättää tietoisuutta ja nostaa esille alueen taiteen- ja tieteentekijöitä. Tavoitteena on myös esitykset eri maiden elokuvafestivaaleilla ja yhteistyö Yle:n kanssa.

Elokuva on alettu kuvaamaan tammikuussa 2021, editointi tapahtuu touko-elokuussa 2021 ja elokuva valmistuu syyskuussa 2021. Valmistumisen jälkeen elokuvalla haetaan maailman elokuvafestivaaleille ensi-iltoja varten.

Yhdysvaltain Suomen Suurlähetystön kanssa tahtoisimme järjestää elokuvan esityksen, jonka yhteydessä olisi keskustelutilaisuus ja musiikkiesitys ja mahdollista muuta ohjelmaa. Esityksen avulla voisimme tuoda esiin suurlähetystön tämän vuoden painopisteitä ja edistää lähetystön arktista yhteistyötä. Voisimme kehittää ideaa eteenpäin yhdessä suurlähetystön henkilöstön kanssa, jonka jälkeen voisimme toteuttaa tapahtuman kaikille osapuolille parhaiten toimivalla tavalla.

Sidosryhmät ja luotu arvo

Arctic Utopias yhdistyksen toiminta ja tuotannossa oleva elokuva ovat kannattavia hankkeita sidosryhmille.

Yhdysvaltain Suomen suurlähetystö: Työllämme voisimme tuoda esiin lähetystön tämän vuoden painopistealueita, sekä tuoda näkyvyyttä lähetystölle yhteiskunnallisesti tärkeiden hankkeiden tukijana. Lisäksi projektimme kautta voimme toimia linkkinä suurlähetystön entistä paremmalle arktiselle yhteistyölle. Tämä mahdollistuu sekä dokumentin levityksen myötä festivaaleilla ja eri alustoilla, että mahdollisten yhteistyössä järjestettyjen tilaisuuksien, kuten dokumen-

tin esitystilaisuuden seurauksena. Jo ennen dokumentin valmistumista suurlähetystö on selkeästi esillä esimerkiksi nettisivuillamme, sekä medioissa, joissa olemme esillä, luoden arvopohjaista näkyvyyttä.

WWF Suomi ja Oulangan tutkimuskeskus: Organisaatioiden työn tukeminen nostamalla tietoisuutta esimerkiksi biodiversiteetistä, ilmastonmuutoksesta ja arktisen alueen luonnosta.

Arktisen alueen luovan alan tekijät: Mahdollisuuksia nouseville taiteilijoille, journalisteille ja kaikille, jotka haluavat osallistua arktista aluetta koskevaan dialogiin äänellään, tarinallaan tai työllään. Mahdollisuuksia tähän tarjoaa Arctic Utopias alusta ja projektit, joita verkostostamme nousee.

Oppilaitokset: Mahdollisuuksia opiskelijoille esim. opinnäytetyön muodossa. Tälläkin hetkellä äänisuunnittelijamme tekee projektista opinnäytetyönsä.

Arctic Youth Network ja Avannaa - Arctic without Borders: Organisaatioiden arktisen yhteistyön laajentaminen edelleen, myös kohti uusia verkostoja ja sidosryhmiä.

Luotu arvo ja vaikutukset yhteiskuntaan

Arctic Utopias on sosiaalisesti, kulttuurillisesti ja ympäristöä ajatellen kestävä projekti, joka toimii ajankohtaisten ja yhteiskunnallisesti merkittävien teemojen parissa. Etenkin ympäristökysymykset, tasa-arvon, inklusion ja oikeudenmukaisuuden teemat ja sananvapaus nousevat projektissa esille.

Pyrimme tekemään aidosti kollektiivista työtä ja muokkaamaan representaatioiden rakenteita ja toisaalta, myös rakenteiden representaatiota. Pyrimme toimimaan megafonina äänille, jotka eivät muuten pääse kuuluviin arktisessa dialogissa. Toiminnallamme yhdistämme yhteiskuntia ja niiden osa-alueita.