



VAPAAEHTOISEN PALKKA

Dokumenttielokuvan äänisuunnittelu

Pauliina Vilpakka

Opinnäytetyö
Toukokuu 2015
Viestintä
Digitaalinen ääni ja kaupallinen musiikki

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestintä
Digitaalinen ääni ja kaupallinen musiikki

VILPAKKA PAULIINA:
Vapaaehtoisen palkka –dokumentin äänisuunnittelu

Opinnäytetyö 57 sivua, joista liitteitä 6 sivua
Toukokuu 2015

Tämä on toiminnallisen opinnäytetyöni kirjallinen osa. Dokumenttimme on kuvaus kansalaisjärjestö Art in Tanzanian vapaaehtoistyöläisten kokemuksista vapaaehtoistyöstä Tansaniassa. Teoriaosuudessa kerron äänisuunnittelun historiasta, ja yleistietoa dokumentista. Käyn myös läpi dokumenttien eri tyylilajeja, ja niiden vaikutusta äänisuunnitteluun. Dokumentin ja fiktioelokuvan äänisuunnittelua rakennetaan samoista peruspalikoista, mutta tavoitteet ja käytännön työskentely ovat kuitenkin välillä hyvin erilaisia. Siksi vertaan teoriaosuudessa fiktioelokuvan ja dokumentin äänisuunnittelua keskenään. Tässä opinnäytetyön raportissa tarkoitan äänisuunnittelulla kaikkia dokumentin äänityksen osa-alueita: äänitystä, jälkityötä ja musiikkien tuotantoa. Äänisuunnittelijalla tarkoitan henkilöä, joka osallistuu niistä johonkin tai kaikkiin.

Opinnäytetyön loppupuolella kerron Vapaaehtoisen Palkka -dokumenttielokuvan äänisuunnittelun prosessista ideointivaiheesta aina valmiiksi elokuvaksi asti. Käyn myös läpi haasteita ja mahdollisuuksia, joita Tansania dokumentin kuvauskohteena tarjosi dokumenttimme äänisuunnittelulle ja musiikin tuotannolle. Rajat erilaisten dokumenttien välillä ovat häilyvät. Siksi on vaikeaa määrittellä, onko Vapaaehtoisen Palkka dokumenttielokuva, tv-dokumentti tai jokin muu dokumentin tyylilaji. Siksi jätän tyylilajin määrittelemättä, ja kutsun tekemäämme tuotantoa tässä opinnäytetyössä dokumenttielokuvaksi tai vain dokumentiksi. Pohditaosuudessa kerron kuitenkin oman mielipiteeni siitä, mitkä asiat äänen kannalta erottavat dokumenttielokuvan muista dokumenttiohjelmista. Pohdin myös onko dokumenttielokuvan äänisuunnittelu luovaa työtä, ja miksi.

Vapaaehtoisen Palkka -dokumenttielokuva on toteutettu pienillä resursseilla ja kahden hengen työryhmällä. Käsikirjoituksesta, ohjauksesta ja kuvauksesta on vastuussa Lotta Laakso, ja äänityksestä, äänisuunnittelusta ja musiikeista on vastuussa tämän opinnäytetyön tekijä, Pauliina Vilpakka. Dokumentin tuotantoon osallistuimme kummatkin tasapuolisesti.

Asiasanat: äänisuunnittelu, ääni, dokumentin äänisuunnittelu, dokumentti, elokuva, tansania,

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Digital Sound and Commercial Music

PAULIINA VILPAKKA:
A Volunteer's Wage – Sound Design for a Documentary

Bachelor's thesis 57 pages, appendices 6 pages
May 2015

This thesis reports on a documentary that was a description of the experiences of volunteers working for the non-governmental organization Art in Tanzania in Tanzania. The limits between different documentary styles were difficult to draw. That is why it was hard to define if our documentary was a movie, a TV documentary or something else, and no precise genre definition was given to the documentary. In this thesis it is called a documentary or a documentary film. Sound design in this thesis means any section of making sound in a documentary: recording, mixing and music production. A sound designer is the person who participates in one or all the sections.

The theoretical part of this thesis described the history of sound design and gave some general information on a documentary and introduced the different genres of a documentary.

The basics of sound design have many similarities in a documentary and a fiction movie, but the objectives and the practical work are often very different. Therefore they were compared to each other.

The last chapters of the thesis explained the sound design process of the documentary A Volunteer's Wage, from the first idea to the finished film. The challenges and the opportunities that a developing country such as Tanzania offered to me as a sound designer were also described, as well as the factors in sound design that make a difference between a documentary film and other documentary programmes. Finally the question about sound design in a documentary being creative work and why was discussed.

The documentary film A Volunteer's Wage was a low-budget film and made by two persons. Lotta Laakso was in charge of script writing, directing and filming. The author of this thesis, Pauliina Vilpakka, was in charge of recording, sound design and music production. The documentary was produced by both of us equally.

Keywords: sound design, sound, sound design for a documentary, documentary, movie, film, Tanzania

Key words: sound design, sound, sound design for a documentary, documentary, movie, film, Tanzania

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ELOKUVA-ÄÄNEN HISTORIAA.....	7
3	YLEISTIETOA DOKUMENTISTA ÄÄNISUUNNITTELIJALLE	10
	3.1 Dokumenttielokuvan tyylilajit	12
	3.1.1 Seurantadokumentti.....	12
	3.1.2 Henkilokuva	13
	3.1.3 Historiallinen dokumenttielokuva.....	13
	3.1.4 Henkilökohtainen dokumenttielokuva	13
	3.1.5 Elokuvallinen essee.....	14
	3.1.6 Reportaasi ja tv-dokumentti	14
4	ELOKUVAN ÄÄNISUUNNITTELUN TEORIAA.....	16
	4.1 Tärkeä ennakkosuunnittelu	16
	4.2 Kevyellä kenttäkalustolla selkeää dialogia	18
	4.3 Jälkitöillä ulottuvuuksia tarinaan	22
	4.4 Dialogi	23
	4.5 Tehosteet.....	24
	4.6 Miksaaminen.....	27
	4.7 Äänisuunnittelun tehtävä	28
5	VAPAAEHTOISEN PALKKA -DOKUMENTTIELOKUVA	30
	5.1 Ennakkosuunnittelu ja rahoitus.....	30
	5.2 Kuvaukset	34
	5.3 Tuulisia ongelmia	38
	5.4 Afrikkalaista ambienssia.....	41
6	JÄLKITÖITÄ SUOMESSA.....	44
	6.1 Tyylinmukaista musiikkia dokumenttiin	44
	6.2 Haasteita.....	46
	6.3 Dialogin jälkityöt	48
	6.4 Ambianssia meiltä ja muualta.....	49
	6.5 Miksaten viimeinen silaus	51
7	POHDINTA.....	54
	Liite 1. Asiantuntijahaastattelu Heikki Innanen	58

1 JOHDANTO

Vapaaehtoisen palkka dokumenttielokuva sai inspiraationsa kahden medianomiopiskelijan yhteisestä kiinnostuksesta vapaaehtoistyötä kohtaan. Matka niin kaukaiseen ja vieraseen maahan kuin Tansania lisäsi haasteita jo valmiiksi haastavaan tehtävään: dokumentin tallentamiseen kahden hengen voimin. Projekti oli lisäksi ensimmäinen yhteistyömme. Olin jo mielessäni luopunut dokumentin tekemisestä rahoituksen puutteen vuoksi. Kun rahoitus sitten yhtäkkiä saatiinkin, matkaan lähdettiin kuukauden varoajalla. Ennakkosuunnitelmia ja matkavalmisteluja tehtiin internetin välityksellä työparini ollessa vaihto-oppilana Englannissa ja asuessani itse Virroilla. Suurin osa varsinaisesti dokumentin sisältöä koskevasta ennakkosuunnittelusta tehtiin vasta lentokoneessa lennolla Heathrowsta Nairobiin. Sain heti ensimmäisellä äänitysmatkallani kokea ennalta arvaamattomuuden ja yllätykselliset tilanteet, joita dokumentin äänittäjä ja äänisuunnittelija työssään kohtaa.

Dokumentin äänityöläisen tehtävä tapahtuu jossain reporterin ja äänisuunnittelijan töiden välimaastossa. Toisaalta tallennetaan todellisuutta ja toisaalta luodaan draamaa. Toisaalta ollaan objektiivisia havaintsijoita ja toisaalta ollaan subjektiivisia kokijoita. Joku voisi ajatella, ettei dokumentin äänityöläisen tehtävässä ole paljoakaan tilaa luovuudelle. Tehtävän voisi kuvitella olevan puhuvien päiden äänittämistä ja häiriöäänten siivoamista. Oma kokemukseni dokumenttielokuvan äänisuunnittelusta oli kuitenkin toisenlainen. Dokumentin äänisuunnittelu voi olla hyvinkin luova prosessi, varsinkin jos kohde on mielenkiintoinen, kuten Vapaaehtoisen Palkka –dokumenttielokuvassamme. Dokumentin äänisuunnittelijan tulee olla äänisuunnittelun lisäksi perehtynyt myös dokumenttiin elokuvan tyylilajina sekä dokumentin sisäisiin tyylilajeihin. Vaikka fikti elokuvaa ja dokumenttielokuvaa saatetaan äänittää samansuuntaisilla työkaluilla, työn tavoitteet ovat erilaiset.

Elokuvaääntä koskevan tiedon hankkiminen, ja varsinkin dokumenttielokuvan ääntä koskevan tiedon hankkiminen, kirjallisuuden avulla voi olla haastavaa. Joitain poikkeuksia lukuun ottamatta, suomenkielistä kirjoitettua tekstiä aiheesta löytyy yleensä elokuvaa tai dokumenttielokuvaa käsittelevän kirjan loppupuolelta vain muutamien sivujen verran. Kuitenkin ohjaajat tuntuvat olevan yhä enemmän tietoisia kuvaa moniulotteisemman äänen mahdollisuuksista tarinan kerronnassa ja draaman luomisessa.

Äänisuunnittelu aukaisee uusia tasoja myös dokumenttielokuvan tarinan kerrontaan. Äänisuunnittelu antaa dokumenttielokuvalla huomaamattoman ja luonnollisen väylän argumentoida ja kommentoida kokemaansa ja kuvaamaansa, ja on näin ollen dokumentaristille kultan arvoinen työkalu.

Dokumentin toteutus menee harvoin suunnitelmien mukaan. Usein dokumentaristisen ohjelman teossa tähän jopa pyritään. Juuri yllätyksellisyydestä ja tilanteiden aitoudesta syntyy dokumenttiin ja sen äänisuunnitteluun rikasta sisältöä, jos hetkiin ymmärtää tarttua. Näin kävi myös Vapaaehtoisen palkka dokumenttielokuvassa, ja minun tehtävässäni äänisuunnittelijana.

2 ELOKUVA-ÄÄNEN HISTORIAA

Äänisuunnittelusta voidaan käyttää nimitystä "teknologiataide", sillä siinä käytetyt laitteet ovat teknologisia laitteita. Antiikin Kreikassa tekniikalla ei tarkoitettu välineitä, vaan ennen kaikkea taitoa. Antiikin kreikan kielinen sana *tekhnē*:n merkityksiä ovat olleet muun muassa arkielämän taidot, korkea taito ja kaunotaiteet. (Soidinsalo 2014, 13.) Ennen äänentoiston keksimistä elokuvia säestettiin orkesterin, pianon tai urkujen avulla. Äänitehosteista huolehti yleensä orkesterin lyömäsoittaja lyömällä lautasia, paukuttamalla patarumpua tai muuta lyömäsoitinta. Elokuvamusiikin tehtävänä oli sekä luoda tunnelmaa, että peittää elokuvaprojektorin surina. (Äänipää, Tamk.)

1920-luvulla Yhdysvalloissa isoissa teattereissa mykkäelokuvia säesti viikonloppuisin suuri orkesteri. Suuria elokuvatuotantoja varten sävellettiin usein jo elokuvan valmistusvaiheessa isolle orkesterille sävelletty, koko elokuvan mittainen musiikki (Bacon 2005, 260). Arkena elokuvia säestettiin suurilla teatteriruuduilla, joiden pillit oli sijoitettu eri puolille salia. Urkuri oli opetellut valikoiman eri tunnelmiin sopivia melodioita, ja improvisoi niiden pohjalta. Soittajan tuli kyetä reagoimaan elokuvan tapahtumiin ja näyttelijöiden ilmeisiin reaaliajassa. Elokuva ja televisiotutkimuksen professori Henry Bacon (2005) kertoo, että vuonna 1920 Musical Accompaniment of Moving Pictures kehotti urkureita kategorioimaan valikoimansa seuraavasti: luonto- ja rakkausteemat, kevyet, sulokkaat, elegiset, vaikuttavat, juhlalliset ja eksoottiset tunnelmat, komedia, nopeus, neutraali musiikki, valssit ja standardi-alkusoitot. Lisäksi listaan kuului kategoria nimeltä ”erityiset henkilöt ja tilanteet”, joka piti sisällään aiheet tragedia, kuolema, taistelukohtaukset, kavalat henkilöt, nuorekkaat henkilöt ja korkea ikä. Kuolemaa suositeltiin säestettävän Bethovenin, Chopinin tai Mendelssohnin surumarsseilla, mutta ohjeet kuuluivat: "Varsinaisen kuoleman läsnäollessa vaietkaa". (Bacon 2005, 260-261.) Urkurilla, ja näin ollen äänellä oli siis voimakas rooli jo mykkäelokuvan draaman luomisessa. Urkuri teki mykkäelokuvasta elävän, siinä hetkessä tapahtuvan esityksen. Elävä musiikki lakkasi olemasta osa elokuvakokemusta äänielokuvaan siirryttäessä.

Varhaisimpana äänielokuvan keksijänä pidetään Thomas Edisonia, joka teki äänielokuva kokeiluja jo 1800-luvun lopulla. Vuonna 1925 Warner Bros hankki Western Electric- yhtiön kehittämän filmiäänilaitteiston nimeltä Vitaphone. Äänisunnittelija Erkki Kivi (2012) kirjoittaa, että Vitaphone oli elokuvateattereihin tarkoitettu laitteisto, jossa ääniraita kulki filmin reunassa, kuvaraidan vieressä. Vitaphone käytti äänentoistossa 12-16 tuumaista levylautasta, jota pyöritettiin mekaanisesti projektorilla. Äänilaitteisto ylsi diskanteissa vain 4300 hertsiin asti. (Kivi 2012, 24.) Vitaphonesta tuli alan hyväksytty standardi, jota on käytetty aina 2000-luvulle asti.

Ensimmäinen elokuva, jossa oli musiikin ohella myös puhetta, oli nimeltään *The Jazz Singer* (1927). Eräässä kohtauksessa tummaihoiseksi maskeerattu päähenkilö lausuu kuuluisat vuorosanansa: "You ain't heard nuthin yet!" Warner Bros -tuotantoyhtiö nousi *The Jazz -singer* elokuvan myötä eturivin elokuvayhtiöksi (Bacon 2005, 262). Hollywoodissa siirryttiin äänielokuvaan aiemmin, kuin muualla maailmassa. Tästä johtuen Hollywoodista tuli elokuva-alan suurvalta. (Nummelin 2009, 41.) Ensimmäinen kotimainen ”puhe- ja lauluelokuva” oli Suomi-Filmin vuonna 1931 julkaisema Erkki Karun *Tukkipojan Morsian*. (Sedergren & Kippola 2009, 139.)

Äänen tullessa elokuvaan siirryttiin mykkäelokuvista toiseen ääripäähän. Hollywoodin säveltäjät sävelsivät musiikin jatkumaan tauotta läpi koko elokuvan. Esimerkiksi lähes neljän tunnin pituisessa *Tuulen Viemää* (1939) -elokuvassa ilman musiikkia ollaan vain noin puoli tuntia (Bacon 2005, 263).

Koska ääni ja kuva oli nauhoitettava yhtä aikaa, ääni alkoi määrätä kuvaa. Kameroiden surinan takia kamerat kuvasivat äänieristetyssä kopissa. Ohjaajat eivät tietenkään ilahtuneet paikalleen pysähtyneestä kuvakulmasta, ja äänen sanottiin jopa pilanneen elokuvan taiteenmuotona (Nummelin 2009, 42).

Tästä alkoi syntymään äänen ja kuvan kilpailuasetelma, joka jatkuu vielä tänäkin päivänä. Äänityksen ja kuvauksen vastuuhenkilöt kilpailevat siitä onko ääni vai kuva elokuvassa tärkeämpi, ja kumman ehdoilla työskennellään.

Varhaisissa äänielokuvissa miellettiin, että kaiken äänen oli oltava ns. diegeettistä ääntä eli lähtöisin kuvasta. Kaiken, mitä kuvassa tapahtui, piti myös kuulua, ja kuvan ulkopuolisia ei-diegeettisiä ääniä ei juurikaan käytetty. (Bacon 2005, 262.)

Ohjaaja Ernst Lubitsch keksi ensimmäisenä käyttää elokuvassa hiljaisuutta, jolloin kameraa voitiin liikuttaa, kuten ennen mykkäfilmeissä. Hän myös keksi yhdistää kuvan jälkiäänitetyn musiikin rytmiin. Musiikin jälkiäänitys poisti ajattelun, jonka mukaan kuulon ja näön havaintojen täytyisi olla identtiset elokuvakerronnassa. Kaiken mitä nähdään ei tarvitse kuulua, ja päinvastoin. (Äänipää, tamk)

Pienin askelin ääni on alkanut toimia itsenäisenä, kuvaa täydentävänä ja kommentoivana elementtinä. Tekniikan kehittyminen on myös omalta osaltaan ollut edistämässä elokuvan ääni-ilmaisua.

Äänen tullessa elokuvaan elokuvien katsojamäärät nousivat kahdessa vuodessa lähes kaksinkertaisiksi. Saattaa olla äänielokuvien ansiota, että elokuvateollisuus selvisi vuoden 1929 pörssiromahduksesta ja 1930-luvun lamasta. (Allen 2014.)

3 YLEISTIETOA DOKUMENTISTA ÄÄNISUUNNITTELIJALLE

Ensimmäisiä dokumenttielokuviksi mainittavia muutaman kymmenen sekunnin mittaisia elokuvia olivat vuonna 1895 julkaistut ”Työläiset lähtevät tehtaasta” ja ”Kun juna saapuu asemalle”. Näiden filmien tekijää Louis Lumiérea tituleerataan dokumenttielokuvan isäksi.

Elokuvaa "Kun juna saapuu asemalle" esitettäessä katsojien kerrotaan kiljuneen kauhusta luullen todella jäävänsä junan alle (Bagh 1998, 24).

Kertojan ääni eli niin sanottu "Jumalan ääni" tuli dokumenttielokuvaan ennen kuin kenttä-äänityksiin oli mahdollisuutta. Kuvan roolina, samoin kuin leikkauksenkin, oli palvella kertojan kuljettamaa sisältöä.

1930-luvun alussa muun muassa natsit käyttivät dokumenttielokuvaa propagandan välineenä järjestämällä useita mahtipontisia tilaisuuksia, jotka myös filmattiin. (Leni Riefenstahl:n ohjaama Triumph des Willens) (Nummelin 2009, 69.)

Direct cinema ja cinéma vérité syntyivät ikään kuin vastalauseena sotapropagandaelokuville 1950-luvun loppupuolella. Kuvauskaluston ja varsinkin äänityskaluston keveneminen mahdollisti kuvaukset paikoissa, joihin ei oltu ennen päästy, kuten työpaikoille, instituutioihin ja yksityisasuntoihin. (Aaltonen 2011, 22.)

Direct Cinema syntyi Pohjois-Amerikassa. Tyyliisuunta halusi taltioida tapahtumia mahdollisimman autenttisesti, neutraalisti ja asioihin puuttumatta. Elokuvan tehtävä oli tallentaa eikä kommentoida. Elokuvanteko pyrittiin tekemään mahdollisimman näkymättömäksi.

Direct Cineman vaikutusvaltaisin amerikkalainen edustaja oli Richard Leacock.

Elokuvahistorioitsija Peter Von Bagh kirjoittaa hänen sanoneen: "Älä koskaan esitä kysymyksiä, älä koskaan haastattele. Näitä nyrkkisääntöjä rikoimme harvoin, ja kun näin tapahtui, kaduimme." (Bagh 1998, 495.)

Cinéma vérité kehitettiin ranskassa Jean Rouchin toimesta, ja päinvastoin kuin Direct cinema, se halusi tuoda elokuvan tekemisen näkyville, järjestää ja jopa provosoida tilanteita. Bagh kertoo Jean Rouch:n huomauttaneen Leacockin tyylistä: ”Elokuvan tekeminen ja kameran suuntaaminen jonnekkain on kuitenkin aina kannanotto. On moraalista pelkuruutta kätkeytyä puolueettoman sivustakatsojan rooliin." (Bagh 1998, 495.)

Suomessa 1900-luvun alussa kansantieteelliset elokuvat käsittelivät kansallisia aiheita, kuten luonto, kansanperinne ja nouseva talous. Ne olivat osana luomassa kansallista identiteettiä itsenäistymisprosessissa olevassa Suomessa. (Sedegren & Kippola 2005, 424.) Yle TV2 perustettiin Vuonna 1965 Tampereelle, ja toimitusväeksi hakeutui dokumentaristisesti valveutunutta väkeä. Samana vuonna YLEn pääjohtajaksi siirtyi Eino S. Revo, jonka ohjelmapolitiikan punaisena lankana oli ajatus, että YLEn tehtävä oli tehdä yleisönsä tietoiseksi uusista ja epätavallisistakin asioista. YLEn Tampereen dokumenttitoimitus nousikin nopeasti TV2:n lippulaivaksi. (Saksala 2008, 16.)

Jörn Donner, Aito Mäkinen ja Risto Jarva olivat 1960 ja 1970 luvuilla tärkeitä dokumentaristeja. Dokumenttien tyyli oli kantaa ottavaa ja julistavaa. Elokuvia tehtiin yhteiskunnasta, politiikasta sekä historiasta. Monet dokumentaristit filmasivat teoksia esimerkiksi Vietnamin sodasta ja Kuuban tilanteesta (Aaltonen 2011, 34). Yksi aikakauden keskeisimpiä elokuvia oli Lasse Naukkarisen *Solidaarisuus*.

1980 ja 1990 luvuilla dokumenttielokuvien tekijät alkoivat pyrkiä ilmaisun omaperäisyyteen. Aiheet olivat monesti henkilökohtaisia. Tällöin alettiin käyttää termiä tekijälähtöinen ja luova dokumenttielokuva (Aaltonen 2011, 35).

2000-luvun sukupolvi on tietoisempi dokumenttielokuvasta omana taiteenlajinaan. Yhteisökuvaukset, seurantadokumentit sekä identiteettiä käsittelevät aiheet ovat pinnalla (Aaltonen 2011, 38). 2000-luvun hittidokumenteista mainittakoon Joonas Neuvosen *Reindeer Spotting* (2010) sekä Joonas Berghällin ja Mika Hotakaisen *Miesten vuoro* (2010).

TV-maailma elää murroksen aikaa, mutta hyvälle dokumenttielokuvalla on kuitenkin edelleen kysyntää. Dokumenttielokuvat ovat suosittua ohjelmistoa televisiossa mutta monessa maassa myös elokuvateatterissa (Aaltonen 2011, 39).

3.1 Dokumenttielokuvan tyylilajit

Dokumentti kertoo todellisuudesta, mutta on samalla luovaa ilmaisua. Paul Rothan sanoin: "Dokumentin olemus on todellisen materiaalin dramatisoinnissa."

Fiktio voi kuvata maailmaa fantasioiden, mutta samalla se voi ottaa kantaa yhteiskunnallisiin ja historiallisiin tosielämän asioihin.

Dokumenttia ja fiktiota voidaan sekoittaa toisiinsa elokuvantekijän tarkoituksiperiä varten. Kuitenkaan kumpikaan ei sulje pois nykyhetken, yhteiskunnallisten asioiden ja ilmiöiden tutkimista (Bach 1998, 26).

Fiktio tai dokumentti eivät kumpikaan ole todellisuuden kiistämättömiä kopioita, vaan elokuvan tekijän valintojen ja muokkauksen tulosta. Dokumenttielokuva on tekijänsä tulkinta totuudesta. (Aaltonen 2011, 17.) Katsoja kuitenkin luottaa dokumentaristiin, että hän esittää asian mahdollisimman totuudellisesti, parhaan kykynsä mukaan.

Dokumenttielokuva ei ole taidetta taiteen vuoksi, vaan se pyrkii aina tekemään jotain. Dokumenttielokuvalla voi analysoida, havainnoida, kritisoida, tehdä johtopäätöksiä, opettaa, paljastaa, varoittaa, muistella ja niin edelleen. Dokumenttielokuva on väline tai ase, jolla voi vaikuttaa ihmisiin, sanoa sanottavansa ja ottaa kantaa (Aaltonen 2011, 16). Tärkeimpiin dokumenttielokuvan teoreetikoihin lukeutuva Bill Nichols keksi, että kun fiktielokuvat jaotellaan genreihin, dokumenttielokuvat voidaan luokitella alalajeihin sekä moodeihin (Aaltonen 2011, 25).

3.1.1 Seurantadokumentti

Seurantadokumentissa seurataan yksilön, paikan, luonnon tai jonkin muun muutosta. Seuranta voi kestää kuukausia tai jopa vuosia. Tällaisessa dokumentin tyylissä ulkopuolista selostajan ääntä vältetään, ja tapahtumien ja henkilöiden annetaan puhua puolestaan. Seurantadokumentti usein edustaa ns. **havainnoivaa moodia** (Aaltonen 2011, 21, 27). Ilmaisukeinot ovat vähäisempiä, kuin muissa moodeissa. Kerronta on muodoltaan mahdollisimman suoraa, ja tätä voidaan pitää ohjenuorana myös äänisuunnittelussa.

3.1.2 Henkilokuva

Henkilökuvadokumentti on ikään kuin elokuvan keinoin toteutettu muotokuva ihmisestä. Tärkein elementti on henkilö; hänen tarinansa ja ajatuksensa. Päähenkilö on usein paljon äänessä, joten hänen puheensa on tärkeässä roolissa. (Aaltonen 2011, 22-23.) Päähenkilönä voi olla elossa oleva tai kuollut henkilö, kuuluisuus tai tuntematon. Musiikin tyyliin vaikuttaa aikakausi, henkilön status, sekä haluttu tunnelma. Esimerkiksi Suomen presidentistä kertovassa dokumentissa käytetty musiikki olisi todennäköisesti tyyliään hyvin erilaista kuin vaikka Michael Jacksonin elämästä kertovassa dokumentissa.

3.1.3 Historiallinen dokumenttielokuva

Historiallinen dokumenttielokuva rakentaa katsojan silmien eteen menneisyyden tapahtumat. Historiallinen dokumenttielokuva voi koostua vanhoista arkistomateriaaleista; valokuvista ja videomateriaaleista, todistajien sekä asiantuntijoiden haastatteluista sekä tapahtumapaikoista nykyasussaan. (Aaltonen 2011, 24.) Musiikki on hyvä keino kuljettaa tarinaa. Ääniefekteillä voi auttaa katsojan mielikuvitusta. Esimerkiksi taistelun ääniä muistuttavat efektit ja valokuvat yhdistettynä vievät katsojan mielikuvituksessaan talvisodan rintamalle.

3.1.4 Henkilökohtainen dokumenttielokuva

Henkilökohtainen dokumenttielokuva kertoo tekijän oman elämän kautta laajemmasta teemasta. Tekijä näkyy elokuvassa ja kuuluu äänessä. Tekijä voi kertoa tarinaa esimerkiksi omien vanhempiensa, lastensa tai parisuhteensa kautta. Itsensä ja vanhempiensa välisestä suhteesta kertomalla voidaan esimerkiksi kertoa kokonaisesta sukupolvesta. (Aaltonen 2011, 23.) Elokuva voi olla videopäiväkirjamuotoinen, omakuva tai henkilökohtainen essee. Videopäiväkirjamuotoisessa elokuvassa äänimaailma voi olla hyvinkin kotivideoista. Tällaisiin elokuviin liittyy usein persoonallinen voice-overin eli kertojan äänen käyttö. Dialogi saattaa olla äänitetty usein vain kameran mikkiin, ja kertojan ääni ja dialogi ovat tärkeässä osassa. Efektejä ja musiikkia voidaan käyttää tapauksesta riippuen. Henkilökohtainen dokumenttielokuva

voi edustaa **osallistuvaa moodia**, jossa elokuvantekijä astuu ulos kaikkietävästä kommentaattorin roolista ja osallistuu omaan elokuvaansa. **Refleksiivisen moodin** tarkoitus puolestaan on korostaa elokuvassa esiintyvän todellisuuden keinotekoisuutta. Se paljastaa elokuvan keinotekoisuuden ja kyseenalaistaa sen.

3.1.5 Elokuvallinen essee

Elokuvallinen essee on tekijänsä kokemuksista, pohdinnoista, oivalluksista ja tuntemuksista koostuva kokonaisuus. Se pohtii asiaa, testaa ajatuksia, argumentoi ja päätyy johonkin johtopäätökseen. Elokuvallinen essee voi olla kokeellinen, ja lähestyä muita taiteenlajeja, esimerkiksi kuvataidetta. (Aaltonen 2011, 24.)

Elokuvallisen esseen moodi voi olla **poeettinen** eli runollinen, kuvaileva sekä poikkitaiteellinen. Elokuvallinen essee voi edustaa myös **performatiivista modia**.

Moodi ei pyri objektiivisuuteen, vaan korostaa henkilökohtaista kokemusta.

Tyypillisesti jako fiktion ja dokumentin välillä hämärtyy, ja kohtauksia voidaan lavastaa. Tällainen dokumenttielokuva usein pyrkii vaikuttamaan katsojaansa voimakkaasti emotionaalisella tasolla (Valkola 2002, 114). Elokuvalisessa esseessä voidaan käyttää kaikkia äänisuunnittelun keinoja, myös paljon ääniefektejä.

Elokuvallisen esseen äänisuunnittelu ja musiikki voivat olla myös hyvinkin kokeellista.

3.1.6 Reportaasi ja tv-dokumentti

Reportaasi ja tv-dokumentti pitävät painopisteensä tiedonvälityksessä. Ne ovat journalistisia ja asiakeskeisiä. Dokumenttielokuva on elämyksellisempi, latautuneempi ja vaikuttavampi kuin reportaasi. Voisi sanoa, että tv-dokumentti ja reportaasi ovat kiinnostuneempia asioista, kun taas dokumenttielokuva on kiinnostunut ihmisistä asioiden takana. Reportaasi selittää mitä tapahtuu, kun taas dokumenttielokuva näyttää sen. (Aaltonen 2011, 21 & Saksala 2008 s.15.) Reportaasit ja tv-dokumentit usein edustavat **selittävää moodia**. Selittävässä moodissa teksti tai kertojan ääni kuljettaa kuvaa ja tapahtumia, kertoo lähtökohdat, argumentoi ja perustelee. Kertojan ääni on kaikkietävä, ja kuvat ikään kuin vain kuvittavat puhetta. Tv-dokumentin äänimaailma on asiallinen; pääpaino on puheen selkeydellä.

Nykyään dokumenttielokuvan tyylilajien rajat ovat häilyviä. Elokuvan tekijät yhdistelevät tyylilajeja toisiinsa monipuolisesti. Lähestymistapoja sekä ilmaisukeinoja käytetään yli rajojen. Tämä luo runsaasti mahdollisuuksia myös äänisuunnittelijalle.

4 ELOKUVAN ÄÄNISUUNNITTELUN TEORIAA

4.1 Tärkeä ennakkosuunnittelu

Äänisuunnitelma lähtee liikkeelle ensivaikutelmista, jotka käsikirjoitus äänisuunnittelijalle antaa. Taitavasti suunniteltu käsikirjoitus osaa hyödyntää äänen kerronnallisia mahdollisuuksia, ja äänen kykyä laajentaa kerrontaa kuvan ulkopuolelle. On ratkaisevan tärkeää, että äänisuunnittelijalla on läpi koko elokuvan valmistumisprosessin, samanlainen käsitys kuin ohjaajalla, käsikirjoittajalla sekä kuvaajalla. (Kivi 2012, 13, 201.)

Eniten ääniryhmän toiveiden perille menemiseen vaikuttaa sekä fiktioelokuvassa, että dokumenttielokuvassa, ohjaaja asenteellaan ja toiminnallaan tukemalla ääniryhmän tavoitteita (Kivi 2012, 14). Riippuu ohjaajasta kuinka paljon hän osaa arvostaa äänen osuutta kokonaisuudessa.

Fiktioelokuvan ääniryhmä aloittaa työurakkansa kuvakäsikirjoituksen parissa. Sitä tarkastelemalla elokuvan ääniryhmä saa vihjeitä siitä, minkälaisissa ympäristöissä kuvauksia tehdään, ja voi ideoida, minkälaisia mikrofoneja tullaan käyttämään. Ennen kuvauksia ääniryhmä lähtee käymään myös kuvauspaikoilla selvittääkseen olosuhteet, joissa äänitykset tulevat tapahtumaan: taustametelit, kaiut, mahdollinen akustoinnin tarve ja muut äänen toimivuuteen vaikuttavat asiat (Kivi 2012, 239).

Dokumenttielokuvan äänittäjällä on yleensä paljon vähemmän aikaa valmistautua, ja paljon vähemmän etukäteistietoa kuvausten kulusta. Usein dokumenttiin ei laadita tarkkaa kuvaussuunnitelmaa, lukuun ottamatta lavastettuja kohtauksia.

Dokumentin äänisuunnittelijan on kuitenkin hyvä yrittää arvailla, millaisia kuvauspaikkoja ja tilanteita eteen saattaisi olla tulossa, ja varautua mahdollisimman moneen. Välillä dokumentin äänittäjä joutuu pakon edessä äänittämään akustisesti huonoissa tiloissa (Kivi 2012, 63).

Dokumentin äänittäjä joutuu usein kuvauspaikoilla tekemisiin monenlaisten häiriöäänten kanssa. Tällaisia häiriöääniä voivat olla esimerkiksi liikenne, kylmäkoneet, eläimet, ihmisten äänet, tuuli jne. Näiden häiriötekijöiden vaimentaminen on äänittäjän vastuulla (Innanen 2015, ks 6). Dokumentin äänittäjän kannattaa kiinnittää erityistä

huomiota haastattelujen taustalla soivaan musiikkiin. Musiikin käytöstä elokuvassa joutuu maksamaan teostomaksuja, ja siksi taustalla soiva hitti voi joskus jopa estää kuvatun materiaalin käytön. Musiikki haastattelun taustalla on hankalaa myös sen takia, että se luo kohtaukseen jatkumon, joka kuulostaa leikattuna häiritsevältä. Toisinaan on syytä keskustella ohjaajan kanssa vaihtoehtoisesta kuvauspaikasta. Jotkut häiriöäänet voidaan äänityksen ajaksi pysäyttää. Dokumentin äänittäjän kannattaa siis asennoitua ottamaan kantaa kuvauspaikkoihin, ja ehdottamaan vaihtoehtoisia kuvausympäristöjä, saadakseen äänitettyä hyvälaatuista ääntä.

Mikäli dokumentin äänittäjä joutuu kuitenkin äänittämään äänen kannalta huonoissa olosuhteissa, hänen tulee olla tietoinen, paljonko hän pystyy jälkikäteen äänitystä korjaamaan (Innanen 2015, ks8).

Sisätiloissa haastatteluja äänitettäessä on syytä ottaa huomioon huoneen akustiikka. Kivi (2012) huomauttaa, että akustiikka, ja erityisesti jälkikaiunta, ovat oikeiden mikrofoniavaintojen lisäksi tärkeimpiä äänitysten onnistumiseen vaikuttavia tekijöitä. Jälkikaiunta syntyy, kun suora ääni heijastuu monta kertaa eri pinnoista, moninkertaistuen, vaimentuen ja luoden viiveistä ja heijastumista koostuvan äänikentän. Kun tuotetaan ääntä huoneessa, jossa seinät, lattia ja katto ovat keskenään samansuuntaisia, syntyy usein taajuuskorostumia, joita kutsumme huonemoodiksi tai huoneresonanssiksi. Huonemoodeja syntyy lähes kaikissa suljetuissa tiloissa. (Kivi 2012, 53-54.) Kaiunta ja mikrofoniin suuntakuvion pääsuunnasta tuleva ääni luovat äänen etäisyysvaikutelman. Läheltä nauhoitettu ääni kuuluu vähemmän ja on selkeämpi, mutta mikäli lähelle ei esimerkiksi kuvarajauksen takia pääse, kannattaa valita kapeamman suuntakuvion omaava mikrofoni (josta kerron lisää sivulla 20), tai akustoida tilaa. (Kivi 2012, 152.)

Dokumentin äänittäjän pitää olla valmis sietämään vastoinkäymisiä ja suunnitelmien muuttumista. Dokumentin äänittäjän on oltava nopea kuin reporteri. Hänen tavoitteenaan on kuitenkin äänittää mahdollisimman laadukasta ääntä (Innanen ks8). Myös luovuutta tarvitaan, kun eteen tulee odottamattomia tilanteita. Dokumentin äänisuunnittelijan pitää olla valmiina kokeilemaan uutta ja menemään omien tottumustensa ja mukavuusalueidensa ulkopuolelle. On syytä pyrkiä näkemään tuttu asia uudesta suunnasta. Uusi näkökulma tutulle asialle on myös dokumentissa tapahtuvan huumorin ydin (Saksala 2008, 65).

4.2 Kevyellä kenttäkalustolla selkeää dialogia

Niin fiktiivisen elokuvan kuin dokumentinkin tekijöille avaimia äänityksissä onnistumisiin ovat laadukkaat ja oikein valitut mikrofonit. Joillakin äänisuunnittelijoilla on tapana käyttää omaa kalustoaan aina kun on mahdollista. Tutuksi tullut kalusto takaa turvalliset lähtökohdat äänityksiin lähtemiselle. Tuttu kalusto helpottaa myös ennakkosuunnitteluvaihetta, kun on kokemusta, miten saada eniten irti laitteistosta. Fiktiivisen elokuvan äänitystiimiin kuuluvat yleensä ainakin puomittaja, kenttä-äänittäjä sekä ääni-assistentti (Kivi 2012, 243).

Dokumenttielokuvan äänitysryhmä saattaa olla rakenteeltaan samansuuntainen, mutta usein dokumenttielokuvaa äänitetään pienemmällä joukolla. Dokumentin äänityöläinen voi myös hoitaa kaikki äänityöt ennakkosuunnittelusta miksauskeen yksin. Joissain tapauksissa kuvaaja on toiminut myös äänittäjänä, ja äänimateriaali tulee äänisuunnittelijan työpöydälle vasta jälkityöstövaiheessa (Innanen 2015, ks1).

Dokumentin äänittäjän kannattaa valita mukaan otettava kalusto painon mukaan, sillä sitä voi joutua kantamaan mukanaan pitkiäkin matkoja. Kaluston tulee olla kevyt, helposti liikuteltava ja monikäyttöinen. Lisäksi se on pystyttävä saamaan käyttövalmiuteen nopeasti. Dokumentin tavoitteena on kuvata aitoja tapahtumia. Tämän vuoksi on tärkeää luoda kuvaustilanteesta tunnelmaltaan mahdollisimman normaali ja vapautunut. (Aaltonen 2014, 161). Äänittäjä voi tukea tätä tavoitetta käyttämällä kalustoa, jonka käyttöönotto tapahtuu nopeasti, ja joka herättää mahdollisimman vähän huomiota.

Dokumentin äänittäjän ei kannata pakata mukaan mitään turhaa, että välttyttäisiin esimerkiksi ylipainomaksuilta lentokoneessa. Toisaalta on tärkeää varata matkaan myös varakalusto, esimerkiksi toinen mikrofoni ja Zoom-tallennin, jos varsinainen tallennusjärjestelmä pettää (Innanen, ks 7). Kotimaassa on helppo hankkia uutta kalustoa tilalle, jos jotain hajoaa. Ulkomailla se on hankalaa tai mahdotonta. Hyvä varustus on esimerkiksi parin radiomikrofonin setti, lyhyt suuntaputkimikrofoni lyhyellä puomilla ja 4- tai 8-kanavainen kovalevytallennin. Ambianssin tallentamiseen voi varustautua esimerkiksi Zoom H4- tai Zoom H6 tallentimella, joka mahtuu taskuun tai laukkuun. Jos tiedossa on paljon haastatteluja, hyvä vaihtoehto on myös esimerkiksi Kit Cool-puomi, jonka avulla puomitus onnistuu pitkiäkin aikoja käsiä väsyttämättä (Innanen 2015, ks 4).

Ulkomailla tuulisuojat ovat vielä tärkeämpiä kuin kotimaassa. Vieraan maan ilmasto voi järjestää odottamattomia yllätyksiä. Jos mukaan lähtevä kalusto onkin pienintä ja keveintä mahdollista, tuulisuojien koossa ja määrässä ei kannata säästellä. Kalusto kannattaa myös pakata vedenkestävään laukkuun, nimittäin esimerkiksi Afrikassa sadekuurot ovat rankkoja.

Herkempi elektroniikka, tallentimet sekä mikrofonit kannattaa kuljettaa lentokoneessa käsimatkatavarana, ja puomi sekä johdot ruumassa. Turvatarkastuksessa kannattaa varautua viettämään aikaa. Kannattaa myös asennoitua siihen, että äänitysvälineistä ollaan kiinnostuneita, laukkuja availaan ja äänitysvälineitä tarkastellaan (Innanen 2015, ks 7). Lentokentällä turvatarkastus voi olla kiinnostunut myös siitä, mitä dokumenttiryhmä on aikeissa kuvata, ja mihin käyttöön. Kannattaa sopia etukäteen dokumenttiryhmän kesken miten asiaan vastataan kysyttäessä.

EU-maiden ulkopuolelle mentäessä kuvauksiin voi tarvita viranomaisten luvan. Työluvan ja viisumin hankinta voi myös olla edessä. Pienempiä dokumenttiprojekteja kannattaa kuvata turistiviisumilla.

Joissain maissa, esimerkiksi Kiinassa ja Intiassa, lupaprosessi on pitkä. Siihen kannattaa varata aikaa useita kuukausia, jopa puoli vuotta. Neuvoa lupa- ja viisumiasioihin kannattaa kysyä esimerkiksi ulkoministeriöstä, maan Suomen suurlähetystöstä tai kyseisessä maassa aiemmin kuvanneilta. (Aaltonen 2011, 293.)

Kuvauksien ja äänitysten alkaessa on erityisen tärkeää muistaa kameran ja äänen synkronointi. Synkronointi tarkoittaa kuvan ja äänen samanaikaisuutta. Kivi (2012) painottaa, että vähänkin pieleen tehty synkronointi häiritsee katsojan alitajuista kykyä yhdistää mielessään kuva ja ääni. Alitajunta kykenee yhdistämään kuvan ja äänen, vaikka ne tulisivat eri suunnista, mutta jos kuva ja ääni tapahtuvat eri aikaan, keskittyminen herpaantuu. Jos taas synkronointi on kunnossa, katsojan huomio keskittyy kuvan ja rytmin kokonaisuuden tarkasteluun. (Kivi 2012, 69.)

Jos mahdollista, mikrofonin voi kytkeä suoraan kameraan ja tallentaa ääni kameranauhurin raidoille. Tällöin kuva ja ääni synkronoituvat automaattisesti. Synkronoinnin voi tehdä myös niin sanotun klaffin tai aikakoodin avulla. (Kivi 2012, 249-250.) Jos kameran ja mikrofonin kytkentä toisiinsa ei ole mahdollista, synkronointi

täytyy hoitaa manuaalisesti leikkausvaiheessa. Tämä voidaan tehdä esimerkiksi kameran omaan mikrofoniin tallentunutta ääntä ja suuntaputkimikrofonilla tallennettua ääntä yhteen sovittamalla.

Äänittäjän tulee huolehtia, että äänityslaitteen asetuksissa ”framerate” on sama kuin kamerassa. Framerate tarkoittaa näytölle sekunnissa piirrettyjen kuvien määrää. Järjestelmäkameralla kuvattaessa framerate on usein 25. Kameran asetukset ovat yleensä 16 bittiä ja 48 Hertsiä. Jos nämä asiat eivät täsmää, äänitystä voi olla mahdotonta jälkikäteen synkronoida kuvan kanssa. Kameran ja äänityslaitteiston synkronointi on pieni asia, joka voi kuitenkin unohtuessaan pilata koko elokuvan, tai ainakin aiheuttaa monta tuntia ylimääräistä työtä.

Elokuvan dialogi sisältää paitsi informaatiota, mahdollisesti myös tunnelatausta ja juonta kuljettavia painotuksia (Kivi 2012, 243). On erittäin todennäköistä, että myös dokumenttielokuvassa huomio kiinnittyy ihmisen puheeseen. Tämän takia dialogin selkeys on todella tärkeää.

Paras työväline dialogia äänitettäessä on suuntaputkimikrofoni, lempinimeltään haulikkomikrofoni. Suuntaputkimikrofonin suuntakuvio on superherhettä. Tämä tarkoittaa sitä, että mikrofoni äänittää voimakkaimmin ääntä suoraan sieltä, minne sen suuntaa. Sivulta tulevat äänet äänittyvät 10-15 Db hiljempaa, kuin mikrofonin edestä tulevat äänet (Kivi 2012, 150).

Tärkeintä puomin päässä olevalla haulikkomikrofonilla äänitettäessä on mikrofonin sijoittelu. Ero oikein ja väärin sijoitellun mikrofonin välillä on selvästi kuultavissa äänitetystä materiaalista. Sijoittelu vaikuttaa sekä äänen intensiteettiin, että taajuuskoostumukseen. Ihmisen puhe säteilee soitinten tavoin useisiin eri suuntiin. Puomimikrofonin sijoittelussa hyvä nyrkkisääntö on asetella mikrofoni ylös, puhujan eteen, noin 45 asteen kulmaan. Lattianrajaan sijoitettu puomi saattaa äänittää ei-toivottuja matalia taajuuksia sekä kenkien rahinoita. (Kivi 2012, 55.)

Puomittaja eli suuntaputkimikrofonin pitelijä aloittaa yleensä päivänsä kuvauslistaan ja kuvaussuunnitelmaan tutustumalla. Puomittajan on huomioitava kuvaajan, valaisijan ja näyttelijöiden liikkuminen otoksen aikana. Puomittajan täytyy myös muistaa repliikit osatakseen osoittaa mikrofonilla puhujaa oikealla hetkellä. (Kivi 2012, 243.)

Dokumenttielokuvan puomittajan tehtävä on haastavampaa, sillä hänellä ei ole mahdollisuutta seurata repliikkejä käsikirjoituksesta, eikä hän näin ollen pysty

ennakoimaan, mihin suuntaan puomin tulisi seuraavaksi osoittaa. Äänitettäessä monen haastateltavan puhetta yhtä aikaa voidaan myös käyttää niin sanottuja "nappimikrofoneja", eli langattomia radiomikrofoneja. Nappimikrofonin voi piilottaa lavastukseen tai esiintyjän vaatteisiin. Kivi (2012) kuitenkin varoittaa, että langattomien nappimikrofonien käytössä on joitain ongelmia. Nappimikrofonit usein vilahtavat kuvassa, ja äänittävät hälyääniä esimerkiksi näyttelijän vaatteista. Piilotetun mikrofonin asentoa ei pysty korjaamaan otoksen aikana. Nappimikrofoneilla äänitetty dialogi on myös perspektiiviton, ja puhujan kääntäessä päätään puheeseen tulee suuntakatve. Radioyhteydessä saattaa lisäksi tulla katkoksia sekä muita häiriöitä, ja vaatteet voivat aiheuttaa staattisen sähkönpurkauksen. (Kivi 2012, 240.)

Radioyhteys voi myös muodostua ongelmaksi varsinkin vieraisissa maissa kuvattaessa. Käytettävissä olevat sallitut radiosignaaliaajuudet täytyy selvittää ennen äänityksiä kyseisen maan viestintäviranomaisilta. Varsinkin kehitysmaissa radiosignaalin löytäminen ja sen häiriöttömyys ovat epätodennäköisiä, joten haulikkomikrofoni on dialogin äänittämiseen varmempi vaihtoehto. Tavoitteena on jo äänitysvaiheessa saada nauhalle niin laadukasta ääntä, että miksausvaiheessa sitä tarvitsee muokata mahdollisimman vähän. Toisaalta äänen "virheet" voivat olla myös itse tarkoitus osana taiteellista näkemystä. Tästä kerron esimerkin sivuilla 40-41 liittyen dokumenttimme musiikkien äänityksiin.

Fiktiivisen elokuvan ääniryhmällä on mahdollisuus tehdä vielä viime hetken varmistuksia mikrofonien sijainteja koskien kuvattaessa harjoitusottoja. Jos lopullisen tallennuksen jälkeen todetaan oton olevan puutteellinen, kenttä-äänittäjä voi pyytää uutta ottoa. Myös irtotot eli ilman kuvaa näytellyt kohtaukset ovat mahdollisia esimerkiksi tilanteessa, jossa näyttelijä on liian kaukana tai poissa mikrofonin kantoetäisyydeltä. Punaisena lankana äänen laadun valvonnassa voi pitää kysymystä: Kattavatko tallennetut äänet dramaturgiset vaatimukset ja odotukset jotka kohtaukselle on asetettu. (Kivi 2012, 247.)

Suurin ero fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan äänitysten välillä lienee juuri siinä, että dokumenttielokuvan äänittäjä ei voi harjoitella ottoja, eikä ottaa niitä uusiksi. Otos joko onnistuu kerralla tai sitten ei onnistu. Haastateltavaa voi toki pyytää toistamaan sanottavansa niin monta kertaa kuin hän jaksaa keskittyä, mutta tilanteesta katoaa helposti dokumentaristin kaipaama aitous. Kun fiktioelokuvan äänittäjä miettii, tuliko dialogista tarpeeksi laadukas, dokumentin äänittäjä saattaa miettiä, saako dialogista tarpeeksi selvää (Aaltonen 2011,404).

Dokumentin äänittäjän tulee olla läsnä hetkessä ja ennakoida kuvaajan aikeita. Äänittäjän täytyy valppaana seurata tapahtumia ympärillään, ja olla valmiina painamaan äänitys päälle, vaikka kuvaaja ei sitä erikseen muistaisi pyytää. Kuten dokumentaristi Jouko Aaltonen (2014) kuvailee äänittäjä Heikki Innasen ja kuvaaja Lasse Naukkarisen työskentelyä Postikortti ja Peili (1992) elokuvan kuvauksissa: ”Enemmän kuvataan tunnelmien kuin suunnitelmien mukaan”(Aaltonen 2014, 160).

Haastatteluja äänitettäessä on myös hyödyllistä äänittää muutamia kymmeniä sekunteja pelkkää hiljaisuutta eli tilääntä tilassa, jossa haastattelut ovat tapahtuneet. Tuota materiaalia voi äänien jälkityöstö vaiheessa käyttää paikkaamaan dialogin aukkoja.

Ulkomailla kuvattaessa vieraskieliset kadun, torin ja baarien äänimaisemat ovat kullannarvoista materiaalia äänisuunnittelijalle. Muun ryhmän kuvatessa kuvituskuvaava äänittäjä voi keskittyä äänittämään paikalliselle miljöölle tyypillisiä äänipohjia (Innanen 2014, ks 7). Nämä äänipohjat ovat tärkeää materiaalia äänisuunnittelijalle tulevaisuudessa, vaikka niitä ei vielä kyseisessä dokumentissa käytettäisikään.

4.3 Jälkitöillä ulottuvuuksia tarinaan

Kun fiktioelokuvan sisältö on pääpiirteittäin tiedossa ennen kuvauksia, niin dokumenttielokuvan sisältö valmistuu vasta leikkausvaiheessa, kuvausten ollessa jo ohi. Leikkauksella luodaan dokumentin esteettinen ilme (Valkola 2002, 118).

Leikkaaja kokooa kuvatusta ja äänitetystä materiaalista tarinan. Tässä vaiheessa myös äänisuunnittelija pääsee osallistumaan draaman ja tarinan luomiseen, esimerkiksi musiikkia säveltäessään ja tuottaessaan tai tehosteita sijoittaessaan.

Valkola (2002) kertoo, että dialogi, musiikki ja ääniefektit luovat yhdessä kuvaleikkauksen kanssa dokumentin rytmin. Juuri rytmi vaikuttaa siihen, kuinka katsoja dokumentin tulkitsee. (Valkola 2002,118.)

Suurella fiktioelokuvatuotannossa äänen jälkityöt jaetaan dialogileikkaajan, äänileikkaajan, tehoste- ja foley-äänittäjän sekä musiikin tuottajan ja -äänittäjän kesken. Äänet jaetaan omille radoilleen jaoteltuna dialogiin, musiikkiin ja tehosteisiin. (Myös nämä ryhmät jaetaan tarvittaessa alaryhmiin, esimerkiksi tehosteita voivat olla

pistetehosteet, foley sekä taustat.) Raidat voidaan esimiksata ryhmittäin, esimerkiksi foley-tehosteet yhdeksi paketiksi, pistetehosteet toiseksi ja niin edelleen.

Yksinkertaisimmillaan loppumiksauksessa voi raitoja olla jäljellä enää kolme: dialogi, tehosteet ja musiikki. (Kivi 2012, 262.) Elokuvan raidat kannattaa järjestellä niin, että tarvittaessa miksaajan on helppo palata työn pariin, löytää haluamansa raidat ja miksata äänistä eri versioita erilaisia formaatteja varten, kuten esimerkiksi 5.1 versio tai televisioversio (Kivi 2012, 263).

Pienessä dokumenttielokuvatuotannossa kuvaleikkaaja voi hoitaa myös äänileikkauksen. Hän leikkaa dialogin, musiikit, ja ambienssi-äänit oikeille paikoilleen. Sitten hän lähettää kuvan kanssa synkronoidut äänit takaisin äänisuunnittelijalle viimeisteltäväksi ja miksattavaksi.

Kotistudio-mahdollisuuksien kehittyessä dokumenttielokuvassa yksi ainoa henkilö voi hoitaa äänen kaikki jälkityöt: dialogin korjaukset, tehosteet, musiikin tuotannon ja miksaamisen. Usein kuitenkin hyvä ryhmätyöskentely tarjoaa lopputulokseen enemmän tasoja ja sisältöä, kuin täysin yksin työskenteleminen.

Joissain tv-dokumenttituotannoissa äänen jälkityöt hoitaa kuvaleikkaaja (Saksala 2008, 153).

4.4 Dialogi

Usein dokumenttielokuvassa lasketaan paljon dialogin varaan. Elokuvassa esiintyvien ihmisten kommentointi ja puhe näyttelee tärkeää roolia. Monen fiktioelokuvan juonesta voisi pysyä kärryillä katselemalla pelkkää kuvaa ilman ääntä, mutta dokumenttielokuvan sisällöstä olisi vaikea päästä perille ilman dialogia (Valkola 2002, 83).

Dialogia miksatessa tulee ottaa huomioon ainakin seuraavat asiat: dialogi-pätkien liitoskohdat eivät saa paukkua, dialogin äänenvoimakkuuden pitää olla tasainen, eikä dialogin tausta saa vahingossa vaihdella. Dialogin pätkien välistä digitaalista epäaitoa hiljaisuutta voi paikata esimerkiksi leikkaamalla sen tilalle sopivaa taustahälyä muualta dialogiraidoista.

Dialogille haetaan oikeat asetukset taajuuskorjaimelle, kompressorille ja Expanderille. Matalia taajuuksia poistetaan noin 100 hertsin alapuolelta, koska siellä sijaitsevat ihmispuheelle liian matalat taajuudet. 300-500 hertsin välillä sijaitsee taajuuksia, jotka saattavat vaikuttaa huonontavasti puheen selkeyteen, joten niiltä kohtaa tarvittaessa etsitään vaimennettavaa. Puhetta selkeyttämään haetaan taajuuksia puhujasta riippuen 1500 khz:n ja 2000 khz:n väliltä, joita voi vastaavasti korostaa. Expanderilla on mahdollista madaltaa pohjien eli taustaäänien tasoa sekä auttaa dialogia erottumaan paremmin taustakohinasta. Dialogin dynaamiikkaa voi tarvittaessa kaventaa kompressorilla. (Kivi 2012, 269.)

Dokumenttielokuvan äänen jälkitöiden tekijän kannattaa varautua korjailemaan dialogia enemmän kuin fiktioelokuvan äänen jälki-käsittelijän, koska dokumentin äänittäjällä ei ole ollut mahdollisuuksia yhtä huolellisiin esivalmisteluihin ja moniin ottoihin kuin fiktioelokuvan äänitysryhmällä (Innanen 2015, ks.1). Äänen jälkikäsittelijä voi joutua vaimentamaan hälinää, poistamaan huonekaikua ja nostamaan tai laskemaan tasoja. Esimerkiksi häiriötaustan tai puhe-äänien virheiden poistoon suunniteltu plug-in, eli äänitysohjelman lisäosa, voi olla dokumenttielokuvan miksaajalle viisas hankinta (Innanen 2015, ks8). Esimerkki tällaisesta plug-inistä on Izotope RX Declipper.

4.5 Tehosteet

Tehosteet voidaan jakaa seuraavanlaisiin alaryhmiin: pistetehosteet, foleyt ja ambienssit eli taustat (Kivi 2012, 272). Pistetehosteet ovat ääniä tukemassa kuvassa silmiin pistävää elementtiä, esimerkiksi etualalla ajavaa autoa, itkevää lasta tai haukkuvaa koira. Katsoja odottaa alitajuisesti, että jos kuvassa haukkuu koira, siitä kuuluu ääni (Kivi 2012, 66). Pistetehosteita käytäessä tulee olla tarkkana synkronoinnin kanssa, että vaikutelmasta tulee aito. Kivi (2012) kertoo, että tehosteääniä voi rakentaa tavallisia arjen ääniä äänittämällä, muokkaamalla ja yhdistämällä. Esimerkiksi paperin rapisuttamisesta voi muokkaamalla saada tehosteäänien rätisevälle nuotiolle (Kivi 2012, 272). Dokumenttielokuvassa efektejä käytetään tapauskohtaisesti, ja dokumentin tyyllilajin mukaan. Innanen (2014) kuvailee, kuinka erilaisia paikkausefektejä sen sijaan käytetään lähes aina, jos esimerkiksi alkuperäisäänitys on heikkotasoinen tai puuttuu kokonaan. Näitä puutteita paikataan useimmiten piste-efekteillä, joilla kokonaisuutta pyritään korjaamaan huomaamattomasti. (Innanen 2015, ks2.)

Foley ovat kuvan tapahtumiin sidoksissa olevia ihmisen, eläimen tai tavarain aiheuttamia ääniä. Esimerkiksi askeleet, kupin laskeminen pöydälle tai oven avaaminen tehdään usein foley-tehosteilla. Foleyitä äänittäessä kannattaa kiinnittää huomio tilan akustiikan vastaavuuteen, äänen perspektiiviin sekä tietenkin foleyn ja kuvan synkronointiin (Kivi 2012, 274).

Ambiensi tarkoittaa tila-ääntä tai tausta-ääntä. Esimerkiksi torilla kuvattaessa dialogin taustalta kuuluu kauppiaiden huutelua, tavaroiden kolinaa ja niin edelleen.

Dokumenttielokuvissa käytetään usein myös kameran omaan mikrofonin äänitettyä ääntä (Aaltonen 2011, 404). Esimerkiksi niin sanotun kuvituskuvan alle se sopii ambienssi-ääneksi. Ambienssia voidaan käyttää sitomaan eri otoista koostettu kohtaaminen yhtenäiseksi, luomaan elokuvaan huomaamatonta jatkuvuuden tunnetta, tai auttamaan siirtymään kohtauksesta toiseen.

Yksinkertaisimpia kohtausten välisiä siirtymiä on ambienssien suora päittäinleikkaus pienen ristiin häivytyksen kera. Ambienssi voi myös ottaa varaslähdön ja muuttua ennen kuvan vaihtumista. Tällaista siirtymää kutsutaan nimellä J-cut, ja se helpottaa ylläpitämään elokuvan rytmiä ja dynamiikkaa. J-cut toimii myös toisinpäin; esimerkiksi kuvan siirtyessä riehakkaista juhlista seuraavaan aamuun juhlien äänet voivat vielä viipyillä aamukohtauksessa ja pikkuhiljaa vaimentua pois. (Kivi 2012, 274.)

Hiljaisuus on tehosteista vaikuttavimpia. Hiljaisuudesta käytetään nimitystä "negatiivinen räjähdys", sillä se voi tulla katsojalle shokeeraavana yllätyksenä. Elokuvakriitikko Béla Baláz on todennut, että hiljaisuus on äänielokuvan dramaattisimpia tehokeinoja. (Kivi 2012, 229.)

Hiljaisuutta on kahdenlaista. Useimmiten hiljaisuuteen liittyy ambienssi tehostettuna pienillä pistetehosteilla. Esimerkiksi autiotalossa on hiljaista, mutta samalla kuuluu kärpäsen surina ja oven narina sen heiluessa tuulessa.

Toinen vaihtoehto on absoluuttinen hiljaisuus, jossa ääniraidalta deletoidaan kaikki ääni. Tällaista digitaalista hiljaisuutta tulee käyttää vain hyvin perustellusti.

Katsojan korvat kaipaavat hetkittäin hiljaisuutta tasapainottamaan elokuvan äänitulvaa.

Kun välillä on hiljaista, voimakasääniset kohtaukset vaikuttavat tehokkaammin.

Hiljaisuus voi olla ahdistavaa, kuvailevaa, jännitystä lataavaa tai jännitystä purkavaa.

Hiljaisuus saa katsojan ajattelemaan. Esimerkiksi hiljaisuus täynnä toimintaa olevassa

rintamasotakohtauksessa voi viedä katsojan roolihahmon päänsisäiseen maailmaan ja viestiä pelkoa sekä ahdistusta.

Hiljaisuus on vakavasti otettava äänielementti, ja sen huolimaton käyttö voi rikkoa kohtauksen rytmin (Kivi 2012, 229).

4.6 Musiikki

Musiikilla katsotaan usein olevan kaksi päätehtävää: tunteiden ja tunnelmien kuvaaminen, tai kertojan kommentoiminen. (Bacon 2005, 255.)

Musiikki luo elokuvaan jatkuvuutta, ja auttaa tekemään elokuvasta kokonaisuuden. Musiikki luo myös eräänlaisen Olipa kerran -efektin, joka saa katsojan eläytymään elokuvan tapahtumiin (Bacon 2005, 253). Myös dokumenttielokuvaan musiikki tuo ikään kuin uuden kerroksen, ja laittaa ihmisen mielikuvituksen liikkeelle. Dokumentin äänisuunnittelijan on kuitenkin syytä ottaa huomioon musiikin tunteisiin vetoavat ja kommentoivat ominaisuudet. Kuten myös Kivi (2012) huomauttaa, musiikkia ja tehosteita yhdisteltäessä on varottava sortumasta ylilyönteihin, sillä musiikki toimii voimakkaana tunteiden herättäjänä sekä tunnelman virittäjänä (Kivi 2012, 275-276).

Musiikki on aina alisteinen kokonaisuudelle. Useimmiten musiikki vain tukee dramaturgiaa, eikä luo sitä. Parafraasi tarkoittaa kuvan ja tarinan vahvistamiseen ja sävyttämiseen käytettyä musiikkia. Kontrapunkti tarkoittaa kuvan ja tarinan vastakohtaisuutta musiikin kanssa. (Bacon 2005, 255.) Esimerkiksi Titanic -elokuvassa kamariorkesteri soittaa kauniita kappaleita samaan aikaan, kun laiva uppoaa. Musiikin ja kuvan vastakohtaisuus korostaa tilanteen dramaattisuutta. Näin vahva kontrasti toimii parhaiten, jos musiikki on diegeettistä. **Diegeettinen musiikki** tarkoittaa, että musiikilla on lähde tarinamaailmassa (Kivi 2012, 234). Musiikki tulee esimerkiksi laivan kannella soittavasta orkesterista, jonka katsoja voi nähdä.

Diegeettinen musiikki voi johtaa **ei-diegeettiseen musiikkiin**, joka tarkoittaa musiikkia, joka ikäänkuin soi roolihahmon päässä tai kuvaa tunteita tai tunnelmaa. Bacon (2005) kuvaa, kuinka Tulion elokuvassa Levoton Veri (1946) nuori nainen soittaa pianolla Chopinin a-molli-valssia. Kappaleella on vahva romanttinen merkitys hänelle ja hänen rakastajalleen. Heidän vaipussa haaveisiinsa musiikkiin yhtyy pikkuhiljaa ei-diegeettinen jousiorkesteri. (Bacon 2005, 257.)

Musiikki aloitetaan usein normaalisti ja lopetetaan feidaamalla eli vaimentamalla vaivihkaa. Musiikkia paikoilleen sijoittaessa tulee kiinnittää huomiota kohtauksiin, joissa dialogiraidalla tapahtuu volyymimuutoksia, sekä kohtauksiin, joissa tehosteet sekä musiikki osuvat samoille taajuuksille (Kivi 2012, 275). Dokumenttielokuvassa musiikin pituus ja sijainti riippuvat kuvaleikkauksesta sekä juonenkäänteistä.

Saksala (2008) huomauttaa, että ohjaajan ja säveltäjän hyvä kommunikointi on tärkeää. Säveltäjän on tärkeää saada ohjaajalta palautetta arvaillessaan, minkälaista musiikkia ohjelman tekijä haluaa: minkälaista tunnelmaa ja minkälaista rytmikkaa musiikkiin tarvitaan, ja mihin kohtauksiin sitä tarvitaan. Musiikkia ei kannata ruveta tekemään liian varhaisessa vaiheessa, vaan vasta, kun ohjelman kokonaisuus alkaa muodostua, ja dokumentin lopullinen luonne selvitä. (Saksala 2008, 150.)

4.6 Miksaaminen

Miksaaminen on koko elokuvan äänen taiteellinen viimeinen silaus. Miksausessa jokainen ääni saa sille kuuluvan lopullisen tasonsa, taajuutensa ja suuntansa. Miksaajan työtä on yhdistää elokuvan dialogi, tehosteet sekä musiikki toisiinsa. Parhaimmillaan musiikki ja muut äänet toimivat niin tiiviissä yhteistyössä, että niitä on vaikea erottaa toisistaan.

Dokumenttielokuvan miksausessa tärkeintä on, että sekä dialogi että kertojan ääni eli spiikki kuuluvat selkeästi. Tavallisesti dokumenttielokuva äänitetään monona, mutta ambiensseilla ja musiikeilla voidaan levittää stereokuvaa. Puhe on stereokuvassa yleensä keskellä ja edessä. (Aaltonen 2011, 409.) Dialogin hyppiminen laidalta keskelle saattaa rikkoa kohtauksen jatkuvuutta. Toisaalta tilanteissa, joissa osa dialogista tulee kuvan ulkopuolelta, tai kohtauksessa, jossa joku puhujista sijoittuu pitkäksi aikaa kuvan toiselle reunalle, on panoroinnin syytä olla selkeä. (Kivi 2012, 220-221.)

5.1 miksausessa dialogi ohjataan keskikanavaan. Taakse ajetaan kaksi kanavaa, joihin ajetaan ääntä, josta puhetaajuudet ja niistä alemmat taajuudet on leikattu, ja joista korvaan pistävät piikit on poistettu taajuuskorjaimella. Lisäksi kaikista matalimmat bassotaajuudet ohjataan LFE -kaiuttimeen. LFE -kaiuttimesta kuuluvat taajuudet ovat niin matalia, että ihmiskorva ei erota mistä suunnasta ääni tulee, mutta se jyrkevöittää äänen kokonaiskuvaa, koska elokuvateatterin käytävissä oleva dynamiikka-alue on lähes kaksinkertainen verrattuna televisioon. (Kivi 2012, 283.) Siksi miksaajan on syytä ottaa huomioon, onko elokuva menossa teatteri- vai TV-levitykseen. Televisioon menevää elokuvaääntä on kompressoitava ja teatterilevitykseen menevän elokuva-äänien dynamiikkaa lisätään. Miksaaja on vastuussa siitä, että äänityön lopputulos on taiteellisesti onnistunut ja teknisesti moitteeton. Tähän tarvitaan teknisen osaamisen lisäksi myös myös tyylijua. Tavoitteena on siisti ja eheä kokonaisuus.

4.7 Äänisuunnittelun tehtävä

Elokuvan ääni vaikuttaa katsojaansa alitajuisella tasolla luoden tunnetiloja. Vaikka kohtausten hallitseva elementti olisi ääni, katsoja ei sitä yleensä tiedosta. Ääni on kuin elokuvan kuudes aisti: tärkeä, mutta usein tiedostamaton. Tämän vuoksi useimmat dokumenttielokuvat esittävätkin abstrakteja argumenttejaan nimenomaan äänimaailman kautta (Valkola 2002, 82-83).

Äänellä voi kommentoida, korostaa tai alleviivata elokuvan tapahtumia. Kuten Kivi (2012) kuvailee, ääni voi tukea kuvakerrontaa suorasti tai epäsuorasti metaforia, taakumia ja muita äänen kerronnallisia keinoja käyttäen. Katsoja ottaa nämä äänisignaalit vastaan ja yhdistää ne alitajuisesti kuvan kanssa yhdeksi kokonaisuudeksi, jota kutsutaan elokuvakokemukseksi. (Kivi 2012, 13.)

Toisinaan realistisessa dokumenttielokuvassa ääni-ilmaisulla tuetaan tarinan tapahtumia vain huomaamattomasti (Aaltonen 2011, 400-401). Äänen jälkityöt voivat olla pelkkää häiriöäänten siivoamista ja ekvalisointia eli taajuuskorjausta, ja tehosteet diegeettisiä ja luonnollisia. Yleensä dokumenttielokuvan tekijä haluaa kuitenkin käyttää hyväkseen myös äänen muita monia mahdollisuuksia tarinan kerronnassa.

Kuten Innanen (2015) kertoo, dokumenttielokuvan eri lajityypit sisältävät joskus dramaattisia jaksoja, joissa äänisuunnittelijalla on mahdollisuus avustaa efekteillä tai musiikilla kohtausten draaman kaarta. (Innanen 2015, ks1.)

Äänen kerronnan keinot ovat monet. Äänellä voidaan vastata kysymyksiin: kuka, missä, milloin tai miksi. Ääni voi määrittää kohtauksen aikaa ja paikkaa. Ääni voi myös kommentoida roolihahmon hyvyttä, pahuutta, hulluutta ja niin edelleen. Äänellä voidaan luoda katsojalle haluttu tunnetila. Pelottavaan kohtaukseen voidaan käyttää tunnistamattomia, häiritseviä ääniä, kun taas kodikkaassa kohtauksessa äänet ovat tuttuja ja kodinomaisia arjen ääniä (Kivi 2012, 202-203).

Saksala (2008) toteaa, rikas äänimaailma ei voi pelastaa muuten kelvotonta elokuvaa, mutta se voi tehdä kohtalaisesta elokuvasta hyvän (Saksala 2008, 154). Hyvä äänisuunnittelu siis tukee kuvakerrontaa ja kaiken kaikkiaan rikastuttaa elokuvan ilmaisu.

5 VAPAAEHTOISEN PALKKA -DOKUMENTTIELOKUVA

5.1 Ennakkosuunnittelu ja rahoitus

Idea Vapaaehtoisen palkka -dokumenttielokuvasta syntyi ohjaaja/kuvaaja Lotta Laakson sekä itseni yhteisestä mielenkiinnosta vapaaehtoistyötä kohtaan.

Vapaaehtoistyö on uusi matkustustrendi: turistimatkan sijaan matkalle lähtijä maksaa paikalliselle järjestölle, joka järjestää matkailijalle turvallisen yöpaikan, aamiaisen, lounaan, ja työpaikan. Vapaaehtoistyöntekijä pääsee näkemään kohdemaansa aidommasta näkökulmasta, kuin tavallinen aurinkomatkailija. Hän voi suorittaa tällä tavalla esimerkiksi työharjoittelua, välivuotta tai vuorotteluvapaata.

Art in Tanzania on rekisteröity kansalaisjärjestö Tansaniassa, Sansibarilla ja Suomessa. Heillä on Afrikassa yli 300 vapaaehtoistyö- ja työharjoitteluprojektia, muun muassa koulutuksen, sosiaalityön, sairaanhoidon, median, musiikin, markkinoinnin, reilun kaupan ja muiden tehtävien parissa.

Vuosittain Tansaniaan saapuu noin 600-1000 vapaaehtoista ja työharjoittelijaa ympäri maailmaa. (Art in Tanzania 2015.)

Kohdistimme matkamme Dar Es Salaamissa sijaitsevaan Art in Tanzanian toimipisteeseen. Päätimme ottaa dokumenttielokuvamme aiheeksi Art in Tanzania -vapaaehtoisjärjestön kautta toimivat nuoret vapaaehtoistyöntekijät.

Koska meitä oli tuotantoryhmässä vain kaksi, tehtävänjako oli alusta asti selkeä. Lotta Laakso hoitaisi käsikirjoituksen, kuvauksen sekä ohjaajana toimimisen, kun taas minä otin vastuulleni äänittämisen, äänisuunnittelun, äänen jälkityöt sekä musiikin tuotannon. Elokuvan tuotannollisen puolen päätimme hoitaa yhdessä.

Lähdimme hakemaan rahoitusta useilta elokuvaa tukevilta tahoilta. Lähetimme hakemuksia, jossa esittelimme ideamme ainakin Suomen elokuvasäätiölle, AVEK:lle sekä ulkoministeriölle. Ongelmana useimmissa rahoittavissa tahoissa elokuvan tuotannon kannalta on se, että filmiryhmä saa myönnettävät varat käyttöönsä vasta kuvausten jälkeen. Saimme myös kieltävän vastauksen sen perusteella, että olimme opiskelijoita ja dokumenttimme oli opiskelijatyö.

Meno-paluu lentoliput Suomesta Tansaniaan ovat opiskelijalle iso taloudellinen sijoitus, joten valmistauduimme jo luopumaan dokumentti-projektistamme. Kun lähtöön oli enää kuukausi, Tampereen Ammattikorkeakoulun Kansainvälisyystoimisto ilmoitti maksavansa lentolippumme. Tässä vaiheessa minun oli tehtävä äkillinen ryhtiliike, ja asennoiduttava kuukauden kuluttua tapahtuvaan päiväntasaajan toiselle puolelle sijoittuvaan kaukomatkaan ja dokumenttielokuvan äänityksiin.

Vaikka saimme rahoituksen TAMK:n kansainvälisyystoimistolta lentolippuihin, matkalle lähtöön liittyi vielä paljon muita kuluja. Tansaniaan päästäkseen oli otettava keltakuumerokote, A- ja B -hepatiittirokotteet, sekä aloitettava malarialääkeen syönti. Näitä kuluja kattaaksemme onnistuimme vielä saamaan sponsoreiksi Virtain kaupungin kulttuuritoimen sekä Virtain ev.lut seurakunnan. Näin saimme vähän katettua vakuutuksia sekä rokotusmaksuja.

Työparini oli vaihto-oppilaana Englannissa, joten kaikki ennakkosuunnittelupalaverit käytiin internetissä Skypen välityksellä. Kuvakäsikirjoitusta ei ollut. Oli vain ohjaajan kuvailema idea: haastattelisimme kahta tai kolmea vapaaehtoistyöntekijää, ja seuraisimme heidän elämäänsä ja työskentelyään Tansaniassa.

Aloin miettimään kalustoa. Koska en tiennyt kuvauspaikoista juuri mitään, eikä tiennyt ohjaajakaan, yritin varautua mahdollisimman moneen.

Luvassa olisi siis haastatteluja. Niitä varten päätin ottaa mukaan voimakkaasti suuntaavan Sennheiser suuntaputkimikrofonin sekä puomin. Puomin varren täytyi olla lyhyeksi säädettävä, että sen voisi ottaa mukaan lentokoneen hyttiin käsimatkatavaroissa. Onneksi koulun tarvikkeista sellainen löytyi.

Koska kuvauskohteena oli Afrikka, pidin erittäin todennäköisenä, että jossain vaiheessa tulisin äänittämään paikallista musiikkia. Ajattelin, että yksi tapa kertoa tapahtumista ja tunnelmasta Tansaniassa on nimenomaan paikallinen diegeettinen musiikki. Koska halusin kuitenkin pitää kalustoni mahdollisimman pienenä ja kevyenä, varasin mukaani AB-parin kondensaattorimikrofoneja musiikin äänittämistä varten. Nauhuriksi valitsin Zoom H6:n kannettavan nauhurin, koska se oli käteen sopiva, ja siinä oli kaksi XLR -liitäntää, sekä mikrofoni myös itsessään, johon oli vaihdettavissa eri suuntakuviolla varustettuja päitä. Varasin mukaan otettavaksi myös kaksi langatonta nappimikrofoni - settiä, kannettavan Mac Book Pro:n sekä uuden, tyhjän kovalevyn.

Otin mukaani sisäkäyttöön tarkoitetun jatkojohdon, useita eri mittaisia XLR -johtoja,

ulkokäyttöön tarkoitetun jatkojohdon, Afrikassa toimivan pistorasia-adapterin sekä paljon AA-paristoja. Mikrofonitelineitä en ottanut mukaani, sillä painavuutensa lisäksi niistä olisi aiheutunut hankaluuksia lentokoneessa. Suunnittelin puomin toimittavan mikrofonitelineen virkaa tarvittaessa.

Langattomia mikrofoneja varten oli otettava selvää radiosignaaliaaajuuksista, joita Tansaniassa olisi luvallista käyttää. Useimpien maiden sallitut radiotaajuudet langattomien mikrofonien käyttöön löytyvät internetistä tai maan viestintäviranomaisilta. Internetistä ei kuitenkaan löytynyt tietoa koskien Tansanian langattomia taajuuksia. Löysin internetistä myös Tansanian viestintäviranomaisten verkkosivut, jotka olivat silloin kaatuneet. Päätin ottaa sähköpostitse yhteyttä Tansanian Suomen suurlähetystöön. Sieltä minua pyydettiin ottamaan yhteyttä viestintäviranomaisiin. Suurlähetystöstä myös kyseltiin tarkasti mihin tarkoitukseen olimme kuvaamassa, missä ja milloin. He myös huomauttivat, että meidän tulisi hankkia kuvauslupa, sekä työskentelylupa, joista perittäisiin maksu. Meitä oli Art in Tansanian toimesta jo aiemmin ohjeistettu, että paikalliset viranomaiset saattavat olla epäileväisiä kuvaajia kohtaan. Tästä kertoivat myös suurlähetystön tarkat kuulustelut aikeistamme. En vastannut suurlähetystön viestiin mitään, vaan päätin, että joko en tule saamaan Tansaniassa langattomia nappimikrofoneja löytämään radiosignaalia, ja jos löydänkin, niin käyttämilläni taajuuksilla ei ole väliä. Arvelimme myös, että kun teemme kuvauksia Art in Tansanian keskuudessa, jossa usein kuvataan jo kansalaisjärjestön omastakin toimesta, emme herätä huomiota, eikä meidän tarvitse maksaa turhia maksuja.

Zoom H6 -tallennin ei ollut minulle entuudestaan tuttu, ja koska oli kyse lainakalustosta, sain laitteet ensimmäistä kertaa käsiini vasta päivää ennen matkalle lähtöä. Onneksi laitteissa ei ollut montaa säätöä, ja opin ymmärtämään asetuksia nopeasti lukuun ottamatta yhtä toimintoa johon palaan sivulla 37. Langattomien nappimikrofonien toimintaa olin päässyt kokeilemaan jo aikaisemmin, ja Zoom H6:n mukana sain ohjevihkon. Kuvaajan kalustona oli järjestelmäkamera, sekä I Phone kuvituskuvauksia varten. Zoom H6 –tallenninta ei saanut kytkettyä järjestelmäkameraan, joten dialogi synkronoitiin mauuaalisesti jälkikäteen. En ollut paljoa jännittänyt matkalle lähtöä, mutta lähtöä edeltävänä yönä jännitys iski voimakkaana. Olin juuri säästänyt rahaa ja ostanut uuden kannettavan tietokoneen, jota olin nyt viemässä sitä Afrikkaan, maahan täynnä taskuvarkaita ja köyhyyttä. Yön

pimeinä tunteina sovin facebookin välityksellä ohjaajan kanssa, että voin jättää kannettavani kotiin, ja voisimme siirtää tiedostoja hänen kannettavalla tietokoneellaan. Tämä kuulosti hyvältä idealta, koska ajattelin, että tarvitsisin matkan aikana tietokonetta pelkästään tiedostojen siirtämiseen. Olin myös ottamassa mukaan tyhjän ulkoisen kovalevyn, joten tilasta ei pitäisi olla puutetta. Tietokoneen kotiin jättäminen osoittautui huonoksi ratkaisuksi, mutta palaan syihin sivulla 46.

Vielä matkalle lähdön aamuna osa kalustostani karsiutui pakkauksellisista syistä. Sain kaiken teknologian, sekä puomin mahtumaan käsimatkatavaroihin, joiden paino sai olla korkeintaan kahdeksan kiloa, ja joiden oli tarkoitus mahtua yhteen laukkuun. Tampereen lentokentällä oltiin kuitenkin joustavia, ja lopulta vein lentokoneeseen yhden laukun täynnä teknologiaa, noin puoli metriseksi säädetyn puomin varren, sekä oman käsilaukkuni. Jatkojohdot ja XLR:t matkustivat matkalaukussani lentokoneen ruumassa. Tapasin työparini Heathrow:n lentokentällä Lontoossa, josta oli määrä jatkaa yhdessä matkaa Kenya Airways -lentoyhtiön kyydissä Nairobiin. Olin pannut merkille, että Zoom H6:n muistikortti sisälsi vain muutaman GB:n tilaa, joten ostin vielä varmuuden vuoksi Lontoon lentokentältä muistikortin, joka sisälsi 16 GB:tä tilaa. Tämä osoittautui hyväksi ratkaisuksi.

Ensimmäisen kerran tullityöntekijät kiinnostuivat laukkujemme sisällöstä noustessamme Englannissa Kenyan Airways –lentoyhtiön koneeseen. Kuvaajan käsimatkatavarat purettiin, kameraa tarkasteltiin ja kyseltiin kuvausaikeistamme. Jouduin myös selittelemään mikrofonejani, jotka kieltämättä varmaan näyttivät tullin läpäisykuvassa erehdyttävästi aseilta. Onneksi esineet uskottiin mikrofoneiksi, eikä laukkujani ruvettu purkamaan, kuten kuvaajalla. Loppujen lopuksi kuvaaja herätti enemmän epäluuloa tullissa kuin minä ”haulikkomikrofoneineni”. Nairobin lentokentällä tullin läpi kulkeminen oli jo helpompaa.

Lennoilla Tansaniaan tutustuimme suomalaisiin, joilla oli mukanaan englantia puhuva värillinen mies. Hän antoi meille erittäin hyvän neuvon koskien afrikkalaisia. Hän sanoi, että afrikkalaiset ovat erittäin avoimia. "They treat you as you treat them". Jos heille on mukava, he ovat mukavia takaisin. Miehen sanat osoittautuivat todeksi, ja olivat meille hyödyksi työskennellessämme paikallisten kanssa.

5.2 Kuvaukset

Koska oleskelumme Tansaniassa oli määrä kestää vain viikon, aloitimme kuvaukset heti samana päivänä, kun saavuimme. Ensimmäinen haastateltavamme ja dokumenttimme päähenkilö oli suomalainen Saara. Laitoimme Saaran istumaan vapaaehtoistyöntekijöiden asuntolan pihaan. Kytkin suuntaputkimikrofonin XLR-johdolla Zoom H6:n, ja olin valmis. Tässä vaiheessa ihmettelin suuresti taustasurinaa, jonka kuulin kuulokkeista säätäessäni sisääntulon herkkyyttä. Koska en ollut ehtinyt Zoom H6:lla harjoittelemaan ennen matkaa lähes ollenkaan, en tässä vaiheessa keksinyt muuta kuin säätää sisääntuloherkkyyden niin hiljaiselle ettei surina kuulunut. Siinä tilanteessa en huomannut, että surina lakkasi heti äänityksen käynnistettyäni. Tästä johtuen ensimmäinen Saaran haastattelu äänittyi todella pienellä äänen voimakkuudella. Illalla kuunnellessamme äänitystä ohjaajan kannettavalta tietokoneelta, tietokoneen äänenvoimakkuus ei meinannut riittää edes voimakkaimmillaan. Tässä törmäsimme heti dokumentintekijän ensimmäiseen ongelmaan: tilanteet ovat ainutkertaisia ja ohimeneviä. Kaiken täytyy onnistua kerralla.

Vaikka olin tästä huolissani, uskoin, että saisin äänenvoimakkuuden ja sisääntulosignaalin, eli gainin säädettäväksi tarpeeksi voimakkaaksi Logic Pro äänitysohjelmassa kotiin palattuani.



KUVA 1. Saara haastattelussa päivänä, jona saavuimme. (Kuva: Lotta Laakso 2014)

Samana päivänä, kun äänitimme Saaran haastattelun, kuvasimme myös hänen työtään vapaaehtoisena. Saara piti Young Reporters lasten kerhoa, jossa opiskeltiin media-taitoja sekä pelattiin ja leikittiin. Tällaisen liikkuvan tilanteen kuvaukset aiheuttivat minulle äänittäjänä ongelmia sen suhteen, että en tiennyt, ketä olisin osoittanut haulikkomikrofonilla, ja pelkän ambienssin äänittäminen tuntui turhalta, koska synkronointi jälkeenpäin kameran kuvan kanssa manuaalisesti olisi todella haastavaa. Kuvaaja kuvasi hajanaisesti pätkän sieltä, pätkän toisaalta. Yritimme ensin käsipelillä saada kuvaan klaffin, mutta lopulta totesimme, että se oli turhaa, ja ohjaaja sanoi, että kuvan päälle tulisi todennäköisesti joka tapauksessa musiikkia.

Haasteeksi osoittautui myös, että Zoom H6:ssa en pystynyt nimeämään äänityksiäni mitenkään. Tämä taas hankaloitti oikean ääniraidan yhdistämistä kuvattuun klippiin jälkeenpäin.

Seuraavana päivänä kuvasimme paikallista työntekijää nimeltä Michael. Michael oli Unicefin tukemassa projektissa vastuuhenkilönä. Samaan haastatteluun tuli mukaan myös Saara ja paikallinen työharjoittelija Emmanuel. Valotuksen kannalta hyvä paikka näiden kolmen haastattelulle oli erään talon kuisti. Myöhemmin huomasin, että kivinen talon seinä oli heijastanut hieman ikävää jälkikaiuntaa. Äänitin sekä suuntaputkimikrofonilla, että Zoom H6:n stereopari mikrofonilla. Myöhemmin totesin, että Zoom H6:n mikrofoni ottaa ääntä vain läheltä, ja äänitti liikaa ambienssia. En käyttänyt sitä varsinaisessa ääniraidassa, vaan käytin pelkkää haulikkomikrofonin ääntä.

Sisääntulon taso oli edelleen matalalla. Kuuntelin äänittämäni materiaalia äänitysten välillä ja se kuulosti hyvältä. Ohjaajankin mielestä ääni kuulosti erittäin hyvältä. Myöhemmin totesin, että myös kuulokkeeni saattoivat vääristää kuulokuvaa. Olin vielä viime hetken ratkaisuna jättänyt isokokoiset miksauskuulokkeeni kotiin, sillä ajattelin suurten kuulokkeiden olevan turhan huomiota herättävän näköiset. Niinpä otin mukaani Koss -kuulokkeet, joilla tavallisesti kuuntelen musiikkia. Kuulokkeeni eivät ole varsinainen ääniammattilaisen työkalu, mutta hyvät musiikinkuuntelukuulokkeet. Valitsin ne mukaan otettavaksi pienen kokonsa vuoksi. Koska kuulokkeeni oli tarkoitettu valmiin musiikin kuunteluun, epäilen niiden vähän vääristäneen äänen voimakkuutta. Totuus oli kuitenkin se, että sisääntulosignaalin herkkyyys oli liian alhainen, ja jouduin sitä kotiin päästyäni korjaamaan. Äänitimme ensin vain Michaelin haastattelun, jonka jälkeen Saara ja eräs kolmas paikallinen liittyivät haastatteluun, istuen Michaelin kummallakin puolella. Kolmen haastateltavan samanaikainen

äänittäminen yhdellä haulikkomikillä oli haastavaa. Koska dokumenttielokuvassa haastateltavien repliikkejä ei ole suunniteltu etukäteen, minun oli käännettävä mikrofonia nopeasti, kuitenkin varoen, ettei johto aiheuta häiriöääniä heiluessaan puomia vasten.



KUVA 2. Saara, Michael ja Emmanuel haastattelussa. Sijoitin mikrofonin ensisijaisesti osoittamaan Michaelia (keskellä), mutta jouduin kääntämään sitä aina, kun Saara tai Emmanuel puhuivat. (Kuva: Lotta Laakso 2014)

Kysyin paikallisilta media-alan ihmisiltä mitkä olivat langattomien radiomikrofonien sallitut käyttötaajuudet. Asia oli juuri niin kuin olin arvellutkin: kukaan ei oikein osannut sanoa sallittuja taajuuksia, ja oli kuulemma todennäköistä, että radiosignaalissa tulisi häiriöitä tai se katkeaisi kesken äänitysten. Suuntaputkimikrofoni osoittautui tämän takia parhaaksi dialogin äänityslaitteeksi Tansaniassa.

Samanaikaisesti kun äänitin haulikkomikrofonilla yhteen kanavaan, otin ääntä myös Zoom H6:n omaan mikrofoniin, jota yritin suunnata yläviistoon, haastateltavien kasvoja kohti, laittamalla tallentimen tuolille ja kengän laitteen alle. Zoom H6:lla äänitetystä ääniraidasta tuli kuitenkin liian kaikuinen kivisen kuistin takia, joten käytin lopullisessa dokumenttielokuvassa vain haulikkomikrofonilla äänitettyä materiaalia.



KUVA 3. & KUVA 4. Äänitin dialogia suuntaputkimikrofonilla ja Zoom H6:lla yhtä aikaa. (Kuvat: Pauliina Vilpakka, 2014)

Illalla pääsimme kuvaamaan kahteen paikalliseen yökerhoon. Oli hämmentävää saada huomata, että kaikissa konserteissa ja baareissa sai itsestäänselvytenä sekä äänittää että kuvata. Tämä itsestäänselvyys saattoi tosin johtua myös siitä, että olimme Art in tanzanian perustajan seurassa. Yhtyeiden esiintyminen oli vapaasti taltioitavissa ja käytettävissä ilman teostomaksuja. Sen sijaan tavalliset tansanialaiset arkipäivän askareissaan eivät pitäneet kameroista, eikä toreilla tai kylällä saanut yleensä kuvata. Tansanialaisessa yökerhossa esiintyvä yhtye tanssii, laulaa ja soittaa ilman taukoja koko yön. Taitaville esiintyjille ei kuitenkaan makseta muuta palkkaa kuin yleisön lavalle tuomat juomar rahat. Tekijänoikeustoimisto on kuulemma olemassa, mutta käytännössä teosten oikeuksia ei kukaan valvo. Tämä oli tietysti meille dokumentin tekijöinä hyvä uutinen.

Musiikkiesitysten äänittämistä yökerhossa hankaloitti se, että baarin kaiuttimien äänenvoimakkuus oli todella kovalla. Yritin äänittää musiikkia Zoom H6:n omalla mikrofonilla sekä pienellä kondensaattorimikrofonilla baarin takaosassa. Pidin mikrofonia kädessäni adapterin avulla. Musiikki meni kuitenkin särölle jo baarin omista kaiuttimista tullessaan, joten valitettavasti äänitys kuulostanut kovin laadukkaalta. Sama ongelma toistui joka paikassa, missä tansanialaiset käyttivät äänentoistoa.

Äänenvoimakkuus oli niin kovalla, että korviin koski, ja ääni meni pahasti särölle jo tullessaan kaiuttimista. Tämä oli aina ongelma, vaikka lavalla olisikin ollut vain akustisia rumpuja, sähköbasso ja syntetisaattori. Särökitaraa tai länsimaista rumpusetiä ei ollut. Mielestäni tämä äänentason liiallinen voimakkuus kertoi vain paikallisten puutteellisesta osaamisesta koskien teknologiaa.

5.3 Tuulisia ongelmia

Eräänä kuvauspäivänä teimme kuvauksia Intian valtameren rannalla. Olimme lähteneet vain uimareissulle, joten olin ottanut mukaani pelkän Zoom H6:n jonka mikrofonilla aioin äänittää mahdollisen yllättäen tulevan haastattelun. Vaikka Zoom H6:n omaan mikrofoniiin on kuvarajauksen takia hankala äänittää haastattelua, olin silti tyytyväinen, etten tuonut huomiota herättävää puomimikrofonia kyseiselle rannalle. Ranta oli täynnä paikallisia, eivätkä turistit juuri käyneet siellä. Saimme osaksemme jo pelkän ihonvärimme takia kiusallisen paljon huomiota, joten kalliin ja suuren puomimikrofonin mukana kanniskelu olisi tehnyt olostani epävarman.

Haastateltavamme Simon istui kuivalla hiekkasärkällä veneessä. Zoom H6:n omaan mikrofoniiin äänitettäessä mikrofoni oli sijoitettava aivan suun eteen, vaikka sisääntulosignaalin taso olikin kovalla. Tämä vaikeutti kuvan rajausta. Omat hankaluutensa aiheutti myös meren rannalla käyvä kova tuuli. Välillä ääni meni särölle tuulen kääntyillessä, vaikka yritin seistä tuulen suojana mikrofonille. Taustalle äänittyi myös voimakasta veden solinaa, sillä kuvausten aikana alkoi nousuvesi. Tuo ääni oli kuitenkin niin luonnollinen ja kaunis, ettei se varsinaisesti häiritse dialogin taustalla. Teimme kuvaukset loppuun veden noustessa uhkaavan nopeasti. Ehdotin nilkkojemme jäädessä veden alle, että lähtisimme turvaan rantaan, mutta ohjaaja halusi päättäväisesti tehdä haastattelun loppuun. Tuossa tilanteessa todella tarvitsin dokumenttielokuvan tekijän kylmiä hermoja, kun kuvasimme haastattelua Intian valtameren vyöryessä takaisin rantaan. Virtaavaa vettä oli polviimme, kun haastattelu vihdoin valmistui ja kahlasimme rannalle.

Toinen kerta, kun tuuli aiheutti säröä äänitykseen, oli tehdessämme kuvauksia kukkulalla sijaitsevan talon katolla. Haastattelussa oli Art in Tanzania -kansalaisjärjestön suomalaissyntyinen perustaja Kari Korhonen. Haastattelu tapahtui rakennusvaiheessa olevan uuden vapaaehtoisasuntolan katolla. Kuvaksellisesti paikka oli hieno, sillä taustalla näkyi silmäkantamattomiin kauniita maisemia. Äänityksellisesti tilanne aiheutti jälleen ongelmia, sillä vaikka päivä ei ollut erityisen tuulinen, korkea sijainti aiheutti sen verran navakkaa tuulta, että haastattelun äänitys meni jälleen särölle, ja vielä pahemmin kuin meren rannalla. Tämä oli harmillista, sillä haastattelu sisälsi paljon tärkeää asiaa vapaaehtoistyöstä, Tansaniasta sekä Art in Tanzania-kansalaisjärjestöstä. Haastattelu tuli jälleen yllättäen. Olimme lähteneet matkaan aikeenamme mennä katsomaan uutta vapaaehtoistaloa, mutta ohjaaja keksi paikan päällä, että haastattelisimme Kari Korhosta kyseisen talon katolla. Minulla oli jälleen mukana pelkkä Zoom H6, eikä puomimikrofonia, ja niinpä sisääntulosignaalin tason oli oltava huomattavan kovalla, että sain mikrofoniin pois kuvasta, mutta tästä aiheutui se, että sisääntulosignaali oli myös herkkä tuulen äänelle.

Uskon, että ohjaaja olisi taipunut kompromissiin, jos olisin selittänyt, ettei kyseinen sijainti toimi tuulen takia. Toisaalta en ollut itsekään tietoinen haastattelun alkaessa, kuinka paljon lempeältä tuntunut tuuli lopulta haittaisi äänitystä.

Opin tästä, että Zoom H6:n oma mikrofoni äänittää hyvää laatua, mutta on kuvarajauksen kannalta ongelmallinen dialogin äänityksissä. Jos mikrofoni ei saa näkyä kuvassa, kannattaa äänittää suuntaputkimikrofonilla. Sillä saa äänitettyä selkeää dialogia kauempaa. Zoom H6:n oma mikrofoni riittäisi erinomaisesti ambienssin tai musiikin äänittämiseen, mutta kuvaan yhdistettynä se ei ole yksinään riittävä haastattelumikrofoni. Loppujen lopuksi uuden kaluston haltuunottoon meni kahdesta kolmeen päivää. Tämä oli sikäli harmillista, että matkamme kesti vain vähän yli viikon, ja tuohon kahdesta kolmeen päivään mahtui paljon kuvauksia ja äänityksiä. Tämä sai ajattelemaan, kuinka tärkeä entuudestaan tuttu tai kaikkein mieluiten aivan oma kalusto olisi.

Seuraavana kuvauspäivänä paikallinen Simon vei meidät kirkkoon. Kyseessä oli tansanialainen Empct- Church. Kuten yökerhoissa, meillä oli jälleen itsestään selvä lupa kuvata ja äänittää jumalanpalvelusta, emmekä kokeneet ihmisten paheksuvan, vaikka tallensimme kokousta. Muutama utelias tuli kyllä kysymään mitä oikein teen. Ilmeisesti kamera oli tutumman näköinen laite paikallisille kuin Zoom H6 -nauhurini. Tilaisuus

sisälsi paljon musiikkia ja tanssia, sekä yli kaksi tuntia kestävä saarnan. Jälleen musiikin äänitämisen kannalta osoittautui isoksi ongelmaksi kirkon kaiuttimien liian suuri äänenvoimakkuus. Ääni meni jälleen särölle jo kirkon omista kaiuttimista tullessaan, joten minulla äänittäjänä ei ollut paljoa tehtävissä. Tämä seikka oli koko reissussa erityisen harmillista, sillä paikalliset muusikot olivat todella vaikuttavia ja lahjakkaita. Olisin halunnut äänittää heitä ilman tuota huonoa ja liian kovalla olevaa äänentoistoa, mutta valitettavasti siihen ei tullut tuon viikon aikana tilaisuutta. Ohjaaja kuitenkin käytti näitä kirkossa tallentamiani äänityksiä leikkauksessaan. En ehkä kyennyt välittämään musiikkia täydellisenä, mutta ainakin välitin sen autenttisenä. Samanlaisena, miltä se kuulosti paikan päällä: liian voimakkaalta ja säröiseltä.

Kun olimme puolivälissä matkamme kesto, teimme kuvauksia paikallisessa sairaalassa. Sairaalan henkilökunta oli tarkka, siitä ettemme kuvaisi sairaalan asiakkaita, vaan pelkästään haastateltaviamme, sekä kuvituskuvaa. Enää en kokenut Zoom H6:n sisääntulosignaalin voimakkuutta hankalana, vaan ymmärsin jo, kuinka suurelle sisääntulosignaalin voimakkuus kannatti säätää. Niinpä uskalsin laittaa sen suuremmalle, ja sain äänitettyä voimakkaampaa signaalia.

Äänitimme paikallisen lääkärin haastattelua sairaalan huoneessa. Kesken äänitysten ikkunan takaa alkoi kuulua hyvin voimakasta surinaa. Kyseessä oli luultavasti jokin suurikokoinen pihatyökone. Emme kuitenkaan keskeyttäneet äänityksiämme tämän takia. Äänitin lääkärin haastattelua suuntaputkimikrofonilla. Surina kuului kyllä äänityksessä taustalla, mutta ei ollut ollenkaan niin häiritsevä kuin esimerkiksi tuulen aiheuttama äänen säröytyminen. Tämä oli suuntaavamman mikrofonin ansiota.

Tansaniassa tekemissämme kuvauksissa huomasin yhdeksi merkittäväksi seikaksi sen, että tansanialaiset ovat harvoin hiljaa. He huutelevat toisilleen, eivätkä hiljennä äänenvoimakkuuttaan tai keskeytä meteliä aiheuttavaa arjen askaretaan, vaikka näkisivät, että vieressä kuvataan ja äänitetään. Kuvausryhmän täytyy työskennellä paikallisten ihmisten ehdoilla heidän arkeaan häiritsemättä, eikä päinvastoin.

5.4 Afrikkalaista ambienssia

Muutamana iltana istuin vapaaehtoisasuntolan toisen kerroksen parvekkeella, ja äänitin tila-ääniä eli ambienssia. Auringonlaskun jälkeen alkava sirkkojen sirtyys sekä sammakoiden kurnutus oli päätä huumaava, ja erittäin ominainen paikalliselle äänimaisemalle. Jälkeenpäin ajatellen olisin voinut käyttää vielä enemmän Tansanian ambienssimahdollisuuksia hyväkseni. Meren kohina, sirkkojen sirtyys, sammakot ja muut luonnon elementit tarjosivat hyviä ambienssin äänitysmahdollisuuksia. Lopulliseen dokumenttiin päätyi ainakin sirkkojen sirtymisen ääni, sammakot ja lasten laulu.

Myös kylällä ja kaupungilla äänitetyt ambienssit olivat persoonallisia. Kaupungin torilla melu oli korvia huumaava. Dar Es Salaamissa paljon pöriseviä moottoripyöriä ja autoja, ja kauppiaat huutelevat tarjouksiaan. Kaupungilla käydessämme en kuitenkaan uskaltanut ottaa Zoom H6 tallenninta mukaani, sillä pelkäsin taskuvarkaita. Kuvaajakaan ei ottanut järjestelmäkameraansa kaupungille, vaan kuvasi kuvituskuvaa puhelimellaan. Valinnan tallentimen jättämiseksi vapaaehtoistalolle tein ensinnäkin siksi, että paikalliset ulkopuoliset ihmiset eivät pitäneet siitä, että heitä kuvataan. Toinen syy oli se, että jo silloin, kun ensimmäisen kerran otin Zoom H6:n esiin matkatavaroistani vapaaehtoisasuntolan pihalla, minut piiritti välittömästi monta uteliasta silmäparia, jotka halusivat tietää kaiken hienosta laitteestani. Tästä päätellen ajattelin, että äänitykset kaupungilla herättäisivät liikaa huomiota, ja aiheuttaisivat turhia riskejä. Siksi jätin Dar Es Salaamin keskustassa ambienssit äänittämättä. Jälkeenpäin ajattelin, että olisin voinut äänittää ambiensseja myös kaupungin keskustassa, jos mukanani olisi ollut vielä pienempi käsitalennin, joka olisi mahtunut esimerkiksi taskuun piiloon.

Eräänä päivänä meille tarjoutui yhtäkkinen mahdollisuus haastatella erään kylän pormestaria. Astuimme taloon, jossa meitä odotti pöydän ääressä kolme kylähallituksen jäsentä. Tuo päivä oli yksi niistä, kun minulla ei ollut puomimikrofonia mukanani. Niinpä äänitin jälleen haastattelun Zoom H6:n omalla mikrofonilla. Mikrofonin sijoittelu sujui helpommin, koska olimme sisätiloissa, eikä tuulesta ollut näin ollen niin paljoa häiriötä. Tuuli kyllä puhalsi avoimesta ovesta, mutta jos oven olisi sulkenut, kuvaaja olisi saanut kuvaansa liian vähän valoa. Laitoin Zoom H6:n suurinpiirtein keskelle pöytää saadakseni kolmen vierekkäin istuvan miehen puheen nauhalle. Ääni nauhottuikin suhteellisen selkeänä. Huone, jossa olimme, oli kuitenkin huomattavan

kaikuva. Sama ongelma toistui lähes aina, kun teimme äänityksiä sisällä taloissa. Kivestä ja savesta rakennetuissa taloissa kaikui, eikä mattoja, tauluja tai kirjahyllyjä useinkaan ollut estämässä tilan kaikuisuutta. Niinpä minun oli jälleen äänitettävä laatuvaatimuksenani vain se, että puheesta sai selvää.



KUVA 5. Piilotin Zoom H6:n kuvan oikeaan alareunaan Tansanian lipun taakse osoittamaan keskimmäistä miestä. Koska minulla oli käytössä Zoom H6:n stereoparimikrofoni, sain nauhalle puheen myös kummaltakin reunalta. (Kuva: Lotta Laakso 2014)

Yksi suurimmista teknisistä haasteista kuvauksiemme aikana oli loppujen lopuksi kovalevytilan puute. Olin ottanut mukaani uuden tyhjän ulkoisen kovalevyn, jonne oli tarkoitus tehdä varmuuskopioita. Tiedostoja oli tarkoitus siirtää ohjaajan kannettavan tietokoneen kautta. Kävi kuitenkin ilmi, että koska olin alustanut kovalevyäni omalle mac book pro:lleni, matkakumppanini tietokone ei tunnistanut kovalevyäni, ja siksi kovalevyäni oli hyödytön. Jouduimme käyttämään kaiken mahdollisen kovalevytilan työparini koneelta, joka oli jo entuudestaan täynnä, ja siirsi tiedostoja hyvin hitaasti.

Tässä vaiheessa olin onnellinen, että olin ostanut Heatrow:n lentokentältä Englannista Zoom H6 tallentimeen uuden muistikortin, jossa oli paljon tilaa. Kaikki äänittämäni materiaali mahtui muistikortille ongelmitta. Äänitiedostot ovat muutenkin kokonsa puolesta pieniä verrattuna kuvatiedostoihin. Kuvatiedostojen varmuuskopiointi aiheuttikin varsinaiset ongelmamme. Olimme jopa valmiita ostamaan uuden ulkoisen kovalevyn Tansaniasta, mutta paikalliset eivät osanneet neuvoa mistä sellaisen voisi ostaa. Jopa maan suurimmasta kaupungista, Dar Es Salaamista, jossa olimme, oli

mahdotonta löytää ulkoista kovalevyä. Tämän lisäksi Art in Tanzanian perustaja Kari Korhonen kertoi, että teknologia on Tansaniassa jopa kalliimpaa kuin Suomessa. Art in Tanzanian mediatoimijat tilasivat teknologiansa internetistä.

6 JÄLKITÖITÄ SUOMESSA

Aloitin elokuvamme äänien jälkityön järjestelemällä nauhoittamamme materiaalin, sekä nimeämällä raidat selkeästi. Tämän jälkeen minun oli säädettävä raitojen sisääntulovoimakkuutta eli gainia, sillä ensimmäisten kuvauspäivien aikana totuttelin vielä lainattuihin laitteisiini, ja tämän takia tuona päivänä äänitetyt kaksi haastattelua olivat tasoltaan liian pienellä.

Järjestin raidat kuvaamiemme henkilöiden ja kohtausten mukaan nimettyihin kansioihin, ja tein erilliset kansiot vielä ambienssi-äänille.

Sisääntulosignaalin voimakkuutta säädettyäni, sekä nimettyäni ja järjestettyäni raidat, lähetin ne työparilleni leikkaamista ja synkronointia varten.

6.1 Tyylinmukaista musiikkia dokumenttiin

Tämän jälkeen aloin koostamaan dokumenttimme musiikkeja. Sain työpariltani leikkausvaiheen edetessä joitain suuntaa antavia ohjeita, kuten "rauhallista taustamusiikkia sairaalakohtaukseen" tai "iloista musiikkia orpokotikohtaukseen". Aivan tarkkoja suuntaviivoja en kuitenkaan leikkaajalta saanut, vaan taiteellinen puoli oli omissa käsissäni.

Tein musiikkeja kotistudiossani, soittiminani Logic Pro:n sisältämät syntetisaattoriäänet, rumpukoneet, sähköpianoni, muutamat rytmisoittimet sekä oma ääneni.

Lähdin rakentamaan dokumentin alkusoittoa ajatellen ensivaikutelmiani Tansaniasta. Afrikassa on paljon ääniä sekä melua. Se on maa, jossa kaikki on sekamelskassa ja ristiriidassa. Alkuasukkailla on älypuhelimet. Aamulla lauletaan kirkossa perinteistä afrikkalaista musiikkia ja loppupäivä kuunnellaan nykyaikaista räp-musiikkia. Tien toisella puolella on luksushuviloita ja toisella puolella peltiromuista kyhättyjä hökkeleitä. Nämä vastakohtaisuudet innoittajanani päätin käyttää musiikissani nykyaikaista soundia eli tyyliä yhdistettynä alkukantaisiin soittimiin. Yhdistelin siis huolettomasti rumpukoneen päälle oman kehoni ääniä: sormen napsuttelua, hönkäyksiä sekä kielen klonksuttelua. Äänitin myös Tansaniasta tuomaani pientä rumpua, sekä espanjalaista matkamuisto-quiroya. Rakensin myös itse joitain rytmisoittimia.

Esimerkiksi tulitikkuaskin sisään laitoin riisiä, ja käytin sitä helistimenä. Tämä siksi että afrikkalaisten soittimet ovat monesti itsetehtyjä, eikä niiden sointi ole täydellinen. Tuota tulitikkuaskia kuullaan heti ensimmäisenä dokumentin alkusoitossa.

Musiikin säveltämisen ja taiteellisen puolen kannalta oli onnekasta, että dokumenttimme kohdemaana oli juuri Afrikassa. Tämä poisti minulta säveltäjänä ja taiteilijana paljon paineita. Afrikassa soitetaan niillä soittimilla, mitä on, ja lauletaan sillä äänellä mikä on, mutta kaikki tehdään suurella tunteella. Tansanialaisilla muusikoilla ei yleensä ole musiikin teorian koulutusta. Soittamaan opitaan korvakuulolta, ja ihmiset ovatkin hyvin musikaalisia. Olisi ollut todella erilaista lähteä tekemään musiikkeja dokumenttiin, jonka kohdemaana olisi ollut vaikka Amerikka tai Ruotsi. Vaatimustaso olisi ollut aivan eri.

Orpokotikohtaukseen keksin hauskan melodian, johon halusin puisen nokkahuilun. Lähetin huilistille demon, ja annoin tehtäväksi äänittää kyseisen melodian huilulla. Takaisin saamani huiluraidat eivät olleet täydellisiä. Äänitykset oli ehkä hoidettu huolimattomasti arjen askareiden lomassa, ja äänitetyillä raidoilla oli paljon korjausta kaipaavia kohtia. Koska dokumenttimme kohdemaana oli kehitysmaa, tämäkin oli helppo kääntää eduksi. Huilisti oli soittanut raidat puisilla sopraano- sekä alttonokkahuiluilla. Sain koostettua näistä raidoista kokonaisuuden, joka kuulostaa lasten huiluharjoituksilta afrikkalaisessa koulussa, tai traditionaalisten afrikkalaisten huilujen yhtyeeltä Maailma Kylässä -festivaaleilla. Huiluraidat sopivat dokumentin tyyliin hyvin juuri siksi, että ne oli soitettu vähän huonosti. Tavoiteltaessa tansanialaisen musiikin tyyliä musiikkia ei saa soittaa liian hyvin.

Afrikassa musiikki on yhteisöllinen asia. Jo pienet lapset oppivat vanhemmilta tanssikoreografioita, joita sitten tanssitaan esimerkiksi kirkossa, yökerhossa tai missä vaan. Perinteinen afrikkalainen musiikki on aina duurivoittoista, mutta niin ovat ihmisetkin. Halusin tuoda myös tätä esiin musiikissani. Ihmiset ovat rempseitä, kova äänisiä, sosiaalisia ja iloisia. Kaikesta köyhyydestä ja vaikeuksista huolimatta he eivät anna itsestään masentunutta kuvaa. Tämän vuoksi halusin myös välttää liikaa herkistelyä omassa musiikissani. Koin tämän haasteena senkin vuoksi, että soitin jolla sävellän, on piano. Onneksi afrikkalainen musiikki on myös yksinkertaista, ja soitinvalikoimaan kuuluu harvemmin särökitara. Ajattelin, että jos afrikkalaiset saavat aikaiseksi musiikkia vaatimattomilla instrumenteillaan, niin minäkin saan riittävä

musiikkia aikaiseksi kotistudiossani. Pyrin samaistumaan sävellyksissäni ja sovituksissani tansanialaisten yhtyeiden sekä melodioiden yksinkertaisuuteen.

Dokumenttielokuvan taustamusiikin tekeminen myös yllätti yksinkertaisuusvaatimuksellaan. Musiikkia säveltäessäni olin huolissani siitä, varioiko kappale tarpeeksi, ja onko se mielenkiintoinen. Kohtauksen taustalle sovitettaessa kappaleet mahtuivat kokonaisuuteen sitä paremmin mitä yksinkertaisimpia ne olivat. Tämä sopi myös Afrikka-teemaani loistavasti, sillä afrikkalaisessa musiikissa melodiat ovat yksinkertaisia, lyhyitä, ja samaa lyhyttä melodian pätkää toistetaan koko kappaleen ajan. Huomasin, että aina, kun sävellyksessäni melodia lähti varioimaan tai kappaleeseen tuli jotakin uutta, se häiritsi kokonaisuutta kuvan kanssa. Varsinkin jos kohtauksessa oli vähänkään puhetta. Mitä yksinkertaisempi kappale oli, sitä paremmin se tuki kuvaa. Tein myös havainnon, että leikkaaja oli monesti valinnut kuvaan juuri ne kohdat kappaleista, joissa musiikki vaihteli mahdollisimman vähän.

6.2 Haasteita

Ennen kuin sain leikkaajalta leikattuja kohtauksia takaisin, kohtasimme joukon teknisiä vaikeuksia. Ensimmäinen yllätys oli, kun leikkaaja lähetti minulle ensimmäisen leikkaamansa kohtauksen. Ääniraitaan oli leikkaamisen ja synkronoinnin lisäksi lisätty ambienssi-ääniä, käytetty kompressoria ja tehty muita muokkauksia. Hän oli käytännössä jo ”tehnyt äänen jälkityöt”, eli minun työni puolestani. Jouduin sanomaan hänelle, että hän oli tehnyt turhaa työtä, sillä tarvitsin käyttööni muokkaamattomat, leikatut raidat. Tältä väärin käsitykseltä olisi välttytty paremmalla ennakkosuunnittelulla. Oletimme kummatkin ajattelevamme työn kulkevan samalla tavalla, mutta todellisuudessa emme olleetkaan samoilla linjoilla. Tästä opin, että työparin kanssa keskusteleminen läpi koko tuotantoprosessin on erittäin tärkeää. Mitään ei kannata olettaa, vaan jokainen kysymys kannattaa esittää ääneen. Näin välttyään siltä, että toinen tekisi turhaa työtä.

Olisi myös ollut tärkeää, että ennen matkalle lähtöä olisimme edes kerran käyneet läpi koko tuotantoprosessin alusta loppuun, ja puhuneet yksityiskohtaisesti läpi toistemme työnkuvat: kuka tekee mitäkin. Joissain tuotantoyhtiöissä kuvaleikkaaja tekee myös äänen jälkityöt. Tietenkin meidän projektissamme asia oli eri, koska nyt oli

äänisuunnittelija käytettävissä, ja halusin tehdä dokumentistamme myös opinnäytetyön. Näin ollen oli oleellista, että minä tein itse kaikki ääneen liittyvät työt. Tämän kaltaisia väärinkäsityksiä aiheutui varmasti myös sen takia, että koko prosessin ajan työparini asui toisessa maassa. Kaikki ennakkopalaverit hoidettiin joko facebookissa tai skype-videopuhelun avulla. Kun kommunikoidaan internetissä, asiat on helppo käsittää väärin. Tapasimme työparini kanssa ensimmäistä kertaa projektin aikana Heatrown lentokentällä noustessamme Kenian koneeseen, ja erosimme matkan jälkeen samassa paikassa.

Internetin välityksellä työskenteleminen on nykyaikaa enenevässä määrin. Kuitenkin uskon, että apu epäselvään kommunikaatioon löytyy huolellisemmasta ennakkosuunnittelusta, ja keskustelemisesta. Internetin välityksellä kommunikoidessa kannattaa myös suosia videopuheluita chat-keskustelujen sijaan.

Äänistä vastuussa olevalle henkilölle on erityisen tärkeää ottaa selvää vastuualueestaan myös siksi, että nykyaikana yleistyy käytäntö, varsinkin tv-tuotannoissa, jossa tuotantoon ei välttämättä ole varattu erillistä äänitekniikkaa. On siis mahdollista, että ääni-ihminen olettaa vastuualueensa olevan isompi kuin se onkaan. Tämän takia on hyvä käydä työnkuva etukäteen läpi: sisältääkö se vain äänittämistä, vai jälkityöt ja musiikit myös.

Seuraava tekninen vaikeus oli, ettei ohjelma, jota työparini käytti, pystynyt tulostamaan leikatusta projektista OMF-tiedostoa, joka on yleisin äänen ja kuvan yhteistyössä käytetty tiedostomuoto. OMF-tiedostosta olisin voinut nähdä suoraan kaikki muutokset, jotka työparini oli leikatessaan tehnyt. Lopulta leikkaaja sai asennettua leikkausohjelmaansa lisäosan, jonka avulla hän sai lähetettyä tiedoston minulle AAF-muotoisena. Tämä tiedostomuoto ei ollut yhtä hyvin toimiva kuin OMF, mutta sillä pystyin jo työskentelemään. Lisätyötä aiheutti, että AAF-tiedosto heitti raidan palaset keskenään sekaisin. Äänet oli kyllä synkronoitu, mutta minun täytyi kerätä esimerkiksi dialogi yhdelle raidalle, musiikit toiselle ja niin edelleen, ennen kuin pystyin aloittamaan työskentelyni.

6.3 Dialogin jälkityöt

Dialogin miksaamisen aloitin leikattujen dialogi-pätkien alkujen ja loppujen feidaamisesta, eli häivyttämisestä. Tämän jälkeen ekvalisoin raidan. Leikkasin taajuudet sadan Hertsin alta ja välillä ylempääkin. Tämä osoittautui erityisen hyödylliseksi tuulen huminan suhteen. Sain alataajuuksia leikkaamalla paljon tuulesta johtuvaa häiriö-ääntä pois tai vähintään vähemmän häiritseväksi. Leikkasin myös häiriötaajuuksia puheesta 200-500 Hertsistä, ja toisinaan nostin puheen suuntaavuutta korostavia taajuuksia 1000-2000 Hertsistä. Tällä tavalla sain dialogiin selkeyttä.

Dialogileikkauksesta annoin ohjaajalle kehuja. Nimittäin hän oli leikkauksessa jättänyt pois tuulen takia vaikeimmin särölle menneet kohdat ja onnistunut silti leikkaamaan dialogista hyvän kokonaisuuden. Tästä olin hyvin kiitollinen dialogia työstäessäni. Ohjaaja sanoi minulle, että tarkoituksenamme on tuottaa autenttista sisältöä matkalla kokemistamme hetkistä ja tekemistämme havainnoista. Meidän dokumenttielokuvaamme sekä dokumenttielokuvan luonteeseen yleisesti kuuluu siis myös epätäydellisyys. Näin ollen jätin dialogiin myös pieniä epätäydellisyyksiä, joita ei ollut mahdollisuutta korjata enempää.

Suomalaisen Saaran dialogi vaati eniten muokkausta. Sen lisäksi, että olin äänittänyt Saaran haastattelun liian pienellä sisääntulosignaalin tasolla, Saara myös puhui hiljaa ja narisevasti. Hän niin sanotusti nielaisi sanojen loppuja, ja toisinaan jopa kuiskasi. Jouduin kompressoimaan puhetta voimakkaastikin, sekä vielä käyttämään jyrkkää äänenvoimakkuusautomaatiota saadakseni hiljaisetkin kohdat kuuluville. Silti tuntui, että puhe jäi joissain kohdissa liian hiljaiselle. Yritin korjata äänen narinaa ylätaajuuksia korostamalla, suuntaavuutta korostavia taajuuksia nostamalla ja monella muulla keinolla, kuitenkin onnistumatta. Lopulta en käyttänyt ekvalisointia Saaran dialogissa juuri muuhun kuin ylimääräisten alataajuuksien leikkaamiseen. Totesin, että äänessä oli niin vähän väriä itsessään, että tein sille vain hallaa taajuuksia muokkaamalla.

Tein havainnon, että haastateltavan äänen käyttö vaikutti usein ratkaisevasti siihen, oliko dialogi onnistunut vai ei. Esimerkiksi paikallista Michaelia haastattellessamme äänen sisääntulosignaalin voimakkuus oli yhtä hiljaisella kuin Saarankin kohtauksessa. Kuitenkin minun oli helppo saada reippaasti ääntä käyttävän Michaelin dialogi kuulumaan selkeästi, toisin kuin Saaran. Vaikka äänen sisääntulosignaali olisi ollut kuinka suurella tahansa, Saaran puhe olisi luultavasti silti ollut vaikeaa jälkityöstää. En

huomannut ajatella tätä seikkaa äänityksissä, ja näin jälkiviisaana ajatellen, olisin voinut pyytää Saaraa esimerkiksi istumaan paremmassa ryhdissä ja puhumaan vähän voimakkaammalla äänellä, että puhe olisi äänittynyt selkeämpänä.

Paikallista Simonia äänitimme tuulisen meren rannalla. Tuulesta, meren kohinasta, ja siitä huolimatta, että äänitin Simonia ilman suuntaputkimikrofonia, Zoom H6:n omalla mikrofoniolla, myös Simonin puhe oli jälkityössä helppo saada kuulumaan selkeästi, sillä Simon käytti myös ääntä rohkeasti.

Saadessani ohjaajalta leikatut dialogit yllätyin siitä, kuinka pienistä paloista hän oli kokonaisuuden rakentanut. Jopa yhden lauseen sisällä oli monta pientä ääniraidan palasta.

Leikkaajalta saamissani ensimmäisissä versioissa musiikit olivat hyvin hiljaisella dialogin taustalla. Nostin musiikkien äänen voimakkuuksia paljonkin.

Musiikki ei häiritse puhetta jos puhe on miksattu selkeäksi, eivätkä musiikki ja dialogi kilpaile samoista taajuuksista. Tällöin molemmat voivat olla äänentasoltaan suurella, ainakin jonkin aikaa. Musiikin ja äänen voi myös erottaa toisistaan panoroimalla äänen keskelle ja musiikin reunoihin. Olin itsekkin yllättynyt siitä, kuinka kovalla musiikki saa olla ilman, että se häiritsee dialogin selkeyttä.

6.4 Ambianssia meiltä ja muualta

Useissa äänittämissäni dialogiraidoissa ambienssia oli jo itsessään niin paljon, että jälkepäin lisätty ambienssi aiheutti vain turhaa melua. Tansanialaiset pitivät koko ajan ääntä. Kuvatessamme esimerkiksi suomalaisen Saaran haastattelua vapaaehtoistalon pihalla siivooja siirteli tuoleja vieressämme huolettomasti kolistellen, puutarhuri leikkasi oksia moottorisahalla, ihmiset juoksivat ja huutelivat toisilleen ja niin edelleen. Paikalliset eivät osanneet ajatella, että olisimme halunneet dialogin taustalle vain luonnon hiljaisuutta ja linnunlaulua. Heillä ei ole refleksiä olla hiljaa, kun kuvataan ja äänitetään, kuten vaikka suomalaisilla ohikulkijoilla saattaisi olla.

Ambiansseja kokonaisuuteen sovittaessa on tärkeä muistaa välttää digitaalista hiljaisuutta. Muutamakin sekunti digitaalista hiljaisuutta hyppää kuulokuvasta väärällä tavalla esille, ja kuulostaa virheeltä. Eräässä kohtauksessa kuvataan toripäivää, ja tarvitsin torin hälinää. En ollut kuitenkaan äänittänyt sopivaa ambienssia, joten etsin

internetistä torinhälinää. Se pikkuseikka, että lisäämälläni ambienssiraidalla puhutaan hollantia, on oikeastaan täysin huomaamaton, kun taas digitaalinen, täysi hiljaisuus häiritsi kovastikin. Ambienssin rakentamisessa voi oikaista muillakin keinoilla. Itse esimerkiksi kopioin pientä ambienssin pätkää, jossa sattui olemaan hyvää linnunlaulua, monta kertaa peräkkäin. Ambienssissa ei myöskään tarvitse olla tarkka siinä, mitä taustalta oikeasti pitäisi kuulua, jos taustakuvan tapahtumat ovat tarpeeksi etäällä. Pääasia, että taustalla kuuluu jotain sen suuntaista, mitä katsoja olettaa kuuluvan. Ambienssin ei tarvitse olla tarkalleen synkronisoitu haastattelun takana liikkuvan kuvan kanssa.

Digitaalinen hiljaisuus olisi ollut epäluonnollista siksikin, että dokumenttielokuvamme sijoittuu Tansaniaan. Kokemukseni perusteella uskallan väittää, että siellä ei ole koskaan hiljaista. Aina kuuluu moottorin pörinää, ihmisten huutoja, lehmien ammutusta, lintujen sirkutusta tai edes navakkaa tuulen suhinaa. Edes yöllä ei ole hiljaista. Silloin sammakot aloittavat kurnutuksen, ja kaskaat kirkuvat niin kovaa, että välillä ne valvottivat meitä öisin.

Huomasin, että vaikka työparini monesti sanoi minulle kuvituskuva kuvatussaan, ettei minun tarvitse äänittää ambienssiäntä, ja että kuvituskuvan päälle tulisi musiikkia, hän oli käyttänyt ambienssina usein kameransa mikrofonin tallentunutta ääntä. Kameran ääni hiljaisena ambienssina oli mielestäni sopiva kohtauksissa, joissa ei tuullut. Nimittäin kameran mikrofoni oli erityisen herkkä tuulelle.

Jos näitä ambiensseja ei olisi käytetty, uskon, että lopputuloksesta olisi tullut liian musiikin täyttämä ja epärealistinen. Koska nauhurini ei ollut kiinni kamerassa, ambienssien yhdistäminen oikeaan kuvan pätkään olisi ollut leikkausvaiheessa myös todella työlästä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa poika pompottaa palloa vapaaehtoistalon pihassa, pallon pompotteluäännet olisi pitänyt synkronoida äänen kanssa. Tästä sain idean tulevia projekteja varten, että olisi tärkeää hankkia kameraan kiinnitettävä, ja sen mukana liikkuva ambienssimikrofoni sekä tuulisuoja. Näin äänittäjä voisi keskittyä kokonaan dialogin äänittämiseen.

Kaikenkaikkiaan ambienssi on dokumenttielokuvassamme tärkeässä roolissa, luomassa elokuvalle ilmettä. Nimittäin juuri ambienssiäännet kertovat katsojalle, ettei dokumenttimme tapahdu Suomessa. Tansania on äänekäs maa äänekkäine ihmisineen, eksoottisine lintuineen, pörisevine autoineen, eksoottisine soittimineen sekä meluisine

toreineen. Yksi esimerkki ambienssin eroista Suomeen oli se, että kirkon lattialla käveli kotkottavia kanoja. Kirkonmeno-ambienssissa siis kuuluu päällekkäin pastorin saarnaa ja kanojen kotkotusta. Tällaista ambienssia ei varmasti Suomesta löydy. Vaikka lopulliselle ääniraidalle säädin suuren osan ambienssi-äänistä äänenvoimakkuudeltaan pienelle, niiden rooli on silti dokumenttielokuvassamme hyvinkin tärkeä juuri edellä mainitun takia.

Lisäsin myös joitain piste-efektejä ja muita tausta-ääniä dokumenttielokuvamme äänikokonaisuuteen. Meren rannalla kuvattuun kohtaukseen lisäsin alkuperäisten tuulussa ruvelle menneiden ambienssien tilalle jossain muualla äänitettyjä, äänikirjastosta lataamiani aaltojen ääniä, lokkien huutoa sekä veden solinaa. Nuo äänet luovat kohtaukseen kaivattua rauhaa ja uskottavuutta. Sadepäivän kohtaukseen lisäsin ukkosen jyrinää. Tämä siksi, että kohteessamme työskentelevät vapaaehtoistyöntekijät kertoivat, että Tansaniassa ukkosmyrskyt ovat todella rajuja. Salammat lyövät tiuhaan tahtiin ja jyrinä ja pauke on kuin sotatantereella. Dar Es Salaam on Intian valtameren rannalla, ja mereltä tulee toisinaan hirmumyrskyjä. Halusin korostaa lisäämälläni ukkosen jyrinällä paikallisen sään arvaamattomuutta ja nopeaa vaihtelua. Lisäsin myös muun muassa karjan ääniä, lintujen ääniä sekä auton pörinää.

6.5 Miksaton viimeinen silaus

Koska dialogi on dokumenttielokuvassamme tärkeässä osassa, käytin miksaamisessa eniten aikaa dialogin korjaamiseen ja oikeiden äänenvoimakkuustasojen löytymiseen. Piirsinkin myös paljon äänenvoimakkuusautomaatiota saadakseni dialogin kuulumaan joka hetki selkeänä. Dynamiikkaa ja stereokuvaa tehdessäni ajattelin, että elokuvaamme esitettäisiin todennäköisemmin TVstä tai tietokoneelta, kuin elokuvateattereissa. Tämän takia en pyrkinyt suureen dynamiikan vaihteluun, vaan mieluummin tasaiseen ja miellyttävän kuuloiseen kokonaisäänenvoimakkuuteen.

Samasta syystä panoroin tausta-ääniä ja musiikkeja vain varovasti sivuille. Dialogit pidin keskellä.

Miksausksen työvaiheet:

1. Miksasin dialogit ja musiikit omiksi WAW-muotoisiksi raidoikseen. Lähetin raidat leikkaajalle, ja hän kokosi niistä kohtauksia, jotka käsittelivät yhtä henkilöä kerrallaan.
2. Leikkaaja lähetti kohtaukset minulle miksattavaksi. Miksasin kohtauksissa yhteen dialogin, musiikin ja ambienssin. Lähetin kohtaukset takaisin leikkaajalle luullen, että kohtaukset yhdistettäisiin toisiinsa peräkkäin, ja dokumentti olisi valmis. Näin ei kuitenkaan käynyt.
3. Leikkaaja leikkasi kohtauksia uudestaan paloiksi, ja yhdisti niistä dokumenttielokuvan kokonaisuuden, jossa henkilöhaastatteluita näytetään pala kerrallaan. Tämä yllättävä käänne aiheutti minulle jonkin verran lisätyötä koskien siirtymäkohtia kohtausten välillä. Jouduin palaamaan jo valmiiksi saamiini eri henkilöhaastatteluita käsittelyyn monta kertaa, ja täydentämään tai viimeistelemään miksausta.
4. Pehmensin siirtymäkohtia kohtausten välillä, ja miksasin kohtausten paloista kokonaisuuden. Sitten lähetin kokonaisen dokumenttielokuvan ääniraidan takaisin leikkaajalle.

Siinä vaiheessa, kun sain kokonaisen dokumentin miksattavakseni ensimmäistä kertaa, huomasin, että dialogin taustalla oli aivan liikaa taustamelua. Tästä johtuen vaimensin kameran äänittämät ambienssiraidat muualta, paitsi niistä kohdista, missä muuten olisi ollut digitaalista hiljaisuutta. Nämä dialogin taustalle äänittyneet äänet aiheuttivat harmia miksausvaiheessa siitä syystä, että musiikki yhdistettynä dialogiraitaan, jossa on paljon tausta-ääniä, ei välttämättä kuulosta hyvältä. Tällaisissa kohdissa dialogi erottuu huonosti. Onneksi tällaisia dialogiraitoja ei ollut kovin montaa. Pahiten taustameliä äänitettiin suomalaisen Saaran haastattelun taustalle. Koska Saara oli yksi päähenkilöstämme, minun täytyi jättää dokumenttielokuvaamme muutama kohta, missä dialogin taustalla olevat äänet hieman häiritsevät puhetta. Häiriö-äänet olivat äänittyneet siten, että niitä oli mahdotonta kokonaan piilottaa tai poistaa jälkeensä.

Värikäs kuvausmateriaali Tansaniasta antoi inspiraatiota myös luoville ratkaisuille. Luovuutta pääsin käyttämään enimmäkseen musiikkituotannossa, sekä ambiensseja rakentaessani. Kotona lisäämäni tehosteäänet antoivat muutamalle kohtaukselle huomattavasti lisää väriä ja uskottavuutta.

Tärkeimmäksi Vapaaehtoisen Palkka –dokumentin miksaamisessa koin häiriöäänten siivoamisen (ja tarvittaessa niiden korvaamisen eheämmillä äänillä), äänentasojen ja dynamiikan tasapainottamisen, sekä taustamusiikkien huomaamattoman sulauttamisen kokonaisuuteen.

7 POHDINTA

Vapaaehtoisen Palkka -dokumenttielokuvan äänisuunnittelu ja tuottaminen on ollut opettavainen projekti. Siihen osallistuttuani olen muodostanut mielipiteen, että dokumentin äänisuunnittelu voi olla luovaa työtä siinä missä fiktioelokuvankin äänisuunnittelu. Kuten sanonta kuuluu: totuus on tarua ihmeellisempää. Matkustaminen ja vieras maa jo itsessään ovat vaikuttavia kokemuksia, joista on hyvä ammentaa inspiraatiota ja tallentaa materiaalia äänisuunnitteluun. Esimerkiksi Tansanian äänimaisema oli niin eksoottinen ja rikas, ettei minun äänittäjänä tarvinnut etsimällä etsiä mielenkiintoisia kohteita. Kuvainnollisesti sanoen: riitti, että astuin lentokoneesta ulos ja painoin “rec”.

Dokumentin luonteeseen kuuluvat samat asiat kuin jokaiseen luovaan prosessiin: uuden etsiminen ja tuntemattomaan astuminen. Näin ollen dokumenttielokuva voi parhaimmillaan tarjota äänisuunnittelijan luovuudelle rajattomat mahdollisuudet virrata, kuitenkin kokonaisuutta palvellen. Äänisuunnittelijan tehtävä dokumenttielokuvassa riippuu myös hänen omasta asenteestaan: onko hän mukana vain tallentamassa haastatteluja ja siivoamassa häiriö-ääniä, vai antaako hän ohjaajan käyttöön koko äänialan asiantuntijuudella varustetun luovan kapasiteettinsa. Äänisuunnittelijan itsensä tulee ensimmäisenä oppia arvostamaan äänen avaamia mahdollisuuksia dokumenttielokuvassa. Tämä on tärkeää varsinkin nykyaikana, kun monet dokumenttiohjelmat tuotetaan ilman äänen asiantuntijan osallistumista.

On pienestä kiinni, mikä dokumenttiohjelma voi kutsua itseään dokumenttielokuvaksi, eikä sitä voi kukaan varmuudella sanoa. Uskon kuitenkin, että juuri äänityöllä on tärkeä rooli tässä erottelussa. Tein havainnon, että varta vasten tuotettu musiikki ja huolellisesti sijoitetut ja miksatut tehosteäännet, ovat juuri niitä asioita, jotka erottavat toisistaan dokumenttiohjelman ja dokumenttielokuvan. Dokumenttielokuvan erottanee muista dokumenttiohjelmista myös siihen käytetty aika ja panostus. Kuten muitakin elokuvia, dokumenttielokuvaa tehdään pitemmällä aikavälillä, ja huolellisemmin kuin tv-tuotantoja. Vapaaehtoisen Palkka –dokumenttielokuvaa tehtiin ideointivaiheesta valmiiksi elokuvaksi vähän yli vuoden verran. Kaiken kaikkiaan tein dokumenttiprojektistamme oman johtopäätökseni, että dokumenttiohjelman voi tuottaa ilman äänialan asiantuntijaa, mutta dokumenttielokuvan onnistuneeseen tuottamiseen äänisuunnittelijan osallistuminen on erittäin oleellista.

Mielestäni onnistuimme työparini kanssa kokonaisuudessa hyvin. Tiellemme tuli tuotannollisia ja teknisiä haasteita läpi koko projektin, mutta niistä kaikista selvittiin kärsivällisyyden ja luovuuden avulla. Jos fiktioelokuvan äänisuunnittelun luovuus onkin äänellisessä draaman kaaren luomisessa, niin dokumentin äänisuunnittelijan työn luovuus on yllättävistä tilanteista selviämässä ja paradoksaalisesti juuri niistä ammentamisessa. Tässä kiteytyy omasta mielestäni dokumentin äänisuunnittelijan työn ydin. Ja juuri tässä koen onnistuneemme. Teimme myös monta asiaa väärin, mutta lopputulos kuulostaa ja näyttää hyvältä. Tallensimme matkamme sellaisena, kuin sen koimme, ja onnistuimme luomaan tarinaan draamaa leikkauksen ja äänen avulla.

Tulevaisuudessa lähtiessäni dokumentin äänittäjäksi ulkomaille uudestaan, teen joitain asioita kuitenkin toisin.

Ensimmäinen ja tärkein asia on se, että vaikka ei tietäisi tarkalleen minne kuluvana kuvauspäivänä ollaan menossa ja mitä ollaan tekemässä, niin puomimikrofoni kannattaa aina olla mukana ja nopeasti asennettavissa yllättäen tulevien haastattelujen äänityksiä varten. Koko ajan on oltava valmiina ottamaan mikrofonit nopeasti esiin ja dokumentoimaan hetkessä ohi meneviä tilanteita. Jos nyt valitsisin kalustoa uuteen dokumenttiprojektiin, ottaisin mukaani myös pienemmän, taskuun mahtuvan tallentimen. Ottaisin myös lyhyemmän suuntaputkimikrofonin, paremmat kuulokkeet ja paremmat tuulisuojat.

Ottaisin enemmän kantaa kuvauspaikkoihin äänen näkökulmasta. Ehdottaisin paikkoja, joissa ei tuule eikä käu. Kaiken kaikkiaan keskustelisin kuvaajan kanssa enemmän ja olisin vaativampi äänen laadun suhteen. Tärkeää on myös kunnollinen laitteistoon tutustuminen ennen äänityksiä ja matkaa. Dokumenttielokuvan äänityksiä tekevän henkilön kannattaa hankkia vähintään henkilökohtainen oma Zoom -tallennin ja suuntaputkimikrofoni puomeineen ja tuulisuojineen.

Muistikortit, ulkoiset kovalevyt ja muu tallennustila kannattaa tyhjentää täydellisesti ennen matkaa, ja varmistaa, että uudelle materiaalille löytyy tarpeeksi tilaa. Jos kovalevytilaa täytyy matkan aikana tyhjentää tai tiedostoja siirrellä pois uusien tieltä, siihen menee turhaa aikaa ja energiaa. Dokumentin tekijän kannattaa pyrkiä minimoimaan kaikki ylimääräinen työ etukäteen, sillä kuvauksien aikana tulee joka tapauksessa yllättäviä vastoinkäymisiä, jotka vaativat huomiota.

Yllättävää Vapaaehtoisen palkka -dokumentin äänityksissä oli, kuinka pieni määrä mikrofoneja riittää dokumenttielokuvan äänityksien tekemiseen. Laadukkaan äänen äänittämiseen ei välttämättä tarvita kuin muutama oikein valittu mikrofoni. Mikrofonien määrä ei ratkaise, mutta laatu ja sijoittelu kyllä. Yllättävää oli myös, kuinka pienellä kahden hengen työryhmällä pystyimme tallentamaan ja tuottamaan hyvälaatuisen dokumentin, vaikka emme edes koko aikana asuneet samassa maassa.

Pienellä tuotantoryhmällä toimiminen, kotistudiossa työskenteleminen ja internetin hyödyntäminen avaa mahdollisuuksia, joita menneillä dokumentaristisukupolvilla ei ollut. Pienin kustannuksin on mahdollista toteuttaa suuria suunnitelmia. Tuotannon kustannusten pienenemisestä on hyötyä varsinkin ulkomaille sijoituvissa dokumenttiprojekteissa, koska jo matkustamisesta itsestään aiheutuu kustannuksia. Kahden hengen työryhmästä oli hyötyä myös sillä tavalla, että liikkuminen paikasta toiseen oli helppoa. Tansaniaan mennessämme emme olleet sopineet vielä muita haastatteluista kuin suomalaisen Saaran haastattelun. Loput haastattelut sovittiin vasta paikan päällä. Monet haastatteluista syntyivät myös hetken innoittamana. Art in Tanzanian perustaja Kari Korhonen otti meitä mukaan päivän toimiinsa. Näin päädyimme mm. vapaaehtoistalon katolle haastattelemaan Korhosta, ja saimme yhtäkkiä tilaisuuden tavata ja haastatella myös Korhosen tuttavaa, kylän pormestaria. Myös tansanialaisen Simonin haastattelu tapahtui hetken mielijohdeesta uimarannalla. Pieni työryhmä siis mahdollisti autenttisiin ja dokumentaarisesti mielenkiintoisiin tilanteisiin joutumisen.

Dokumenttiprojektimme antoi minulle myös hyvin konkreettisen kuvan siitä, mitä on toimia yrittäjänä ja freelancerina nykyaikana dokumenttituotannossa. Opin, mistä voin hakea rahoitusta, ja mistä sitä ei kannata hakea. Pienimuotoisessa tuotannossamme äänisuunnittelijana jouduin osallistumaan myös tuotantoon, ja ottamaan kantaa käsikirjoituksellisiin asioihin, jotka eivät periaatteessa äänisuunnittelijan toimenkuvaan kuulu. Jopa dokumenttimme nimi, Vapaaehtoisen palkka, on minun keksimäni. Uskon, että kun nykyaikana tuotantoja tehdään yhä useammin pienellä työryhmällä, ja dokumentin tekijöillä on taitoja sekä kuva- että äänipuolelta, tiivis yhteistyö yli raja-aitojen on enenevässä määrin tulevaisuutta. Kuitenkin näen tärkeänä, että tuotannossa on aina mukana myös äänen käsittelyyn erikoistunut ihminen, joka saa antaa huomionsa pääasiassa äänisuunnittelulle. Hyvin tehty äänityö luo dokumentille sen viimeisen silauksen, joka tekee kokonaisuudesta ammattimaisen.

LÄHTEET

Kivi E. 2012: Kuinka kuvat puhuvat -elokuvaäänien pidempi oppimäärä. Helsinki: Books on Demand GmbH.

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

Aaltonen J. 2014: Dokumentaristi. Helsinki. Aalto ARTS Books.

Valkola J. 2002: Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella. Jyväskylä. Cineart.

Saksala E. 2008: Asiaa ruudussa; TV-dokumentin anatomia. Helsinki. Like Kustannus Oy.

Nummelin J. 2009: Elokuvan lyhyt historia. Helsinki. BTJ Finland Oy.

Bacon H. 2005: Seitsemäs taide –Elokuva ja muut taiteet. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 929.

Bagh P. 2004: Elokuvan historia 3. painos. Helsinki. Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sedergren J. & Kippola I. 2009: Dokumentin ytimessä; suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904-1944. Helsinki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1228, Tieto Kansallisen audioviuaalisen arkiston julkaisuja.

Soidinsalo H. 2014: Ääneen ajateltua –kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisesta. Julkaisusarja 44. Helsinki. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

Internet -sivut:

Äänipää, Tamk: http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku_1.htm (luettu 1.12.2014)

Bob Allen, Lets hear it for sound, Wayback machine

https://web.archive.org/web/20120725033141/http://www.amps.net/newsletters/issue15/15_lets_.htm (luettu 20.11 2014)

Art in Tanzania, Tietoa järjestöstä

<http://artintanzania.org/fi/> (luettu 14.5.2015)

Innanen H. Äänisuunnittelija. Asiantuntijahaastattelu. Sähköpostiviesti. innanenhessu@gmail.com Luettu 14.1.2015

LIITTEET

Liite 1. Asiantuntijahaastattelu Heikki Innanen

1. Mitkä ovat suurimpia eroavaisuuksia fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan tekemisessä äänityön/äänisuunnittelun kannalta?

Fiktiossa seurataan ja rakennetaan dramaturgiaa erilaisilla alleviivauksilla, korostuksilla ja häivytyksillä tarinan mukaan. Fiktiossa lähestytään myös musiikinomaista äänimaailmaa tehostemaiseman rakentelussa. Eli tunnetilojen muotoileminen on tyypillistä draamaelokuvan äänen kuljetuksessa. Musiikki ja muu äänimaailma toimii parhaimmillaan toisiaan tukien, niin, että niitä on vaikea erottaa niitä toisistaan.

Tapauskohtaisesti dokumentissa pääsee myös toki irrottelemaan ja rakentelemaan musiikinomaista äänimaailmaa, mutta harvemmin.

Puhuvat päät ei juuri inspiroi ja usein dokumenttielokuvan äänen jälkityö on pelkkää häiriöäänten siivoamista ja eqvalisointia.

Harmittavan usein työpöydälle tulee hyvin sekalaista äänimateriaalia kenttätyön jäljiltä varsinkin, jos kuvauksissa ei ole käytetty erillistä äänittäjää. Kuvaaja on usein unohtanut, että kameran kiinteä mikrofoni on ainut äänen taltioinnin väline.

Luontoelokuvaajityypissä, joita olen äänisuunnittelijana tehnyt useita, joutuu kiinnittämään huomiota tieteellisiin näkökohtiin. On syytä opiskella ja tuntea eri eläinlajien tyypillinen käyttäytyminen eri tilanteissa, koska äänisuunnittelija joutuu useinmiten rakentamaan koko äänimaailman omien mielikuvien mukaan.

Luontoelokuvissa on tyypillisesti myös joitakin "vaanitaan ja hyökätään" - kohtauksia, jolloin dramaattinen äänellä kuljetus saattaa tulla kysymykseen musiikinomaisine tehosteineen.

2. Mikä on äänen rooli dokumenttielokuvassa?

Kuinka paljon ääni ja musiikki saavat dramatisoida dokumenttia?

Mikä on äänen tärkein tehtävä dokumenttielokuvassa?

Miten ääniefektejä käytetään dokumenttielokuvassa, vai käytetäänkö niitä?

Efektien käyttö riippuu tyylilajista ja dokumentin lajityypistä. Viitaten edelliseen kysymykseen, dokumenttielokuvan eri lajityypit sisältävät joskus dramaattisia jaksoja, joissa yhteyksissä äänisuunnittelijalla on mahdollisuus avustaa efektiluonteisin äänin kohtauksen draamallista kaarta. Äänen tärkein tehtävä on elokuvan kerronnan tukeminen. Efektien käyttö on hyvin tapauskohtaista.

Henkilökuvadokumentti, seurantadokumentti, dramatisoitu dokumentti, arkistomateriaaliin pohjautuva dokumentti, kansantieteellinen dokumentti, subjektiivinen dokumentti, essee-elokuva, sekamuodot jne.

Lajityyppejä on useita. Efektien käyttö määräytyy aina lajityypin mukaan. Erilaisia paikkausefektejä (alkuperäisäänitys heikkotasoinen tai puuttuu kokonaan) joutuu käyttämään kaikissa tapauksissa. Tällöin kysymys on useinmiten piste-efekteistä, joilla pyritään huomaamattomasti korvaamaan ilmeneviä puutteita.

3. Miten dokumentin eri tyylilajit vaikuttavat äänisuunnitteluun/äänityksiin?

Millaisia erityispiirteitä on esimerkiksi henkilökuvadokumentilla ja seurantadokumentilla äänen

kannalta?

Onko joillain tyylilajeilla erityisvaatimuksia äänen suhteen?

Viittaus edelliseen kysymykseen.

4. Kuinka dokumentin äänityöläinen valmistautuu sellaisen dokumenttielokuvan äänityksiin,

jonka tapahtumista ja haastateltavista ei ole etukäteen tarkkaa tietoa, eikä ole olemassa kuvakäsikirjoitusta?

Millaista ennakkosuunnittelua hän tekee?

Millaisella kalustolla hän varustautuu äänityksiä varten? Millaisia mikkejä mukaan jos äänityspaikoista ei ole varmaa tietoa?

Näissä tapauksissa ennakkosuunnittelun tekeminen on hankalaa. Tärkeintä on varautua kaikentyyppisiin tilanteisiin kaluston ym. suhteen. Itselläni varustuksena tämän tyyppisissä tilanteissa on yleensä parin radiomikrofonin setti, lyhyt suuntamikrofoni lyhyellä puomilla ja 4- tai 8-kanavainen kovalevytallennin (Sound Devices tai vastaava). Tärkeätä on suunnitella kaluston koostumus myös painon mukaan. Saatat joutua kuljettamaan sitä kantaen pitkiäkin aikoja ja matkoja. Lisäksi käytän atmosfäärien talteenotossa kevyttä Zoom H4- tallenninta, jossa on kiinteä mikrofoni. Helppo kuljettaa vaikka taskussa.

Joskus kun tiedossa on varmasti haastatteluja olen käyttänyt myös Kit Cool-puomia, jonka avulla puomitukset onnistuu käsiä väsyttämättä pitkiäkin aikoja.

Linkki:

http://www.dcaudiovisuel.com/pages/Boom_Audio/Boom_Audio_Kit_Cool_oview_fr.htm

5. Millainen on ammattimainen mahdollisimman kevyt ja helposti liikuteltava

dokumenttielokuvan äänityskalusto?

Viittaus edelliseen kysymykseen.

6. Millaisiin odottamattomiin tilanteisiin dokumentin äänityöläinen voi äänityksiä tehdessä

joutua?

Millaisiin odottamattomiin tilanteisiin olet itse joutunut ja miten ne ratkaissut?

Miten äänitysympäristö on yllättänyt tai/ja miten haastattelutilanteet ovat yllättäneet?

Millaisia teknisiä vaikeuksia on tullut johon ei osattu varautua etukäteen ja kuinka ne ratkaistiin?

Omalla kohdallani ehkä odottamattomin tilanne sattui joskus 90-luvulla Pariisissa.

Olin vuokrannut radiomikrofonisetin seurantadokumenttia varten Suomesta

Laitteet oli testattu lähtiessä ja kaiken piti toimia moitteettomasti.

Paikan päällä Seine-joen rannalla rakensimme haastattelutilanteen ja kytkin radiomikrofonin päälle. Linjasta ei kuulunut mitään muuta kuin paikallinen radiokanava. Taajutta ei voinut tässä laitemallissa vaihtaa, joten jouduimme suunnittelemaan haastattelun kuvakoot ja jakson rakenteen uudestaan, jotta voimme käyttää apuna kameran omaa, kiinteää mikrofonia.

Pariisissa sattui edellisenä vuonna myös toinen harmittava tapaus. Olimme kuvanneet pitkän haastattelun paikallisen lehden toimituksessa. Käytössä oli melko uusi dat-nauhuri.

Suomessa kovalevyille materiaalia siirtäessäni en löytänyt kyseistä haastattelumateriaalia enää mistään. Kaikki muu oli tallella.

En keksinyt mitään muuta selitystä kuin sen, että vaihdettuani edellisenä iltana aamun haastattelua varten uuden kasetin olin haastattelun jälkeen paikkaa vaihdettaessa hipaissut epähuomiossa rew-nappulaa. Nauha oli toisin sanoen kelautunut alkuun ja seuraava tallenne oli peittänyt koko haastattelun. Kiire ja väsymys olivat tehneet tehtävänsä.

Useinmiten kuvauspaikoilla joutuu tekemisiin erityyppisten häiriöäänien kanssa. Liikenne, kylmäkoneet, eläimet, ihmishäly, tuuli, veden synnyttämät äänet jne.

Näiden häiriötekijöiden vaimentaminen on äänittäjän vastuulla. Mikäli tiedetään etukäteen, että olosuhteet on näiltä osin hankalat, on syytä keskustella ohjaajan kanssa vaihtoehtoisista kuvauspaikoista. Liikennettä ei voi pysäyttää mutta kylmäkoneet ja ilmanvaihdon voi hetkellisesti pysäyttää.

Fiktioelokuvan kuvauksissa pienlentokoneliikenteen häiritessä dialogin äänitystä on usein otettu yhteys paikalliseen lennonjohtoon ja ohjattu lentokoneliikenne toisaalle.

Puhuvia päitä kuvattaessa häiriöäänien eliminoimisen lisäksi on syytä valita sisätiloissa akustisesti miellyttävä paikka. Asia on yleensä sovittavissa ohjaajan ja kuvaajan kanssa.

7. Millaisia haasteita toisessa maassa tapahtuvat kuvaukset aiheuttavat äänityölle/
-suunnittelulle ja millaisia mahdollisuuksia ne toisaalta avaavat?

- käytännöllisestä näkökulmasta (luvat, tullit, paikalliset ihmiset, vuokrattu kalusto jne.)
- taiteellisesta näkökulmasta (musiikki, foley, paikalliseen kulttuuriin viittaavat äänet)
- Kuinka ääniryhmän kalusto matkustaa turvallisesti maiden välillä ja vieraassa maassa liikuttaessa

Ulkomaan keikoille lähdettäessä kaluston koostumus on syytä suunnitella hyvin tarkkaan suhteessa siihen mitä ollaan tekemässä. Mitään turhaa ei kannata pakata mukaan varsinkin, jos haluaa säästyä ylipainomaksuilta. Toisaalta on välttämätöntä suunnitella varajärjestelmä peruskaluston peittämistä ajatellen. Itselläni on aina toinen mikrofoni ja kevyempi, esim. Zoom-tallennin, mukana varalla. Kotimaan olosuhteissa on helpompi saada uutta kalustoa tilalle, jos sattuu jotain haavereita. Vierailta mailla se on vaikeampaa tai mahdotonta.

Itse kuljetan aina herkemmän elektroniikan (tallentimet ym.) käsimatkatavarana ja loput ruumassa. Turvatarkastukseen kannattaa varata aikaa, sillä useinmiten laukun sisällöstä ollaan kiinnostuneita. Frankfurtissa jokunen vuosi sitten jouduin odottelemaan melko kauan, kun henkilökunta otti kovalevytallentimen pinnasta pölynäytteen ja tutki sen laboratorioskokeissa varmistaakseen ettei sisällä ole pommia.

Vuosi sitten osa äänikalustostamme kuljetettiin keski-eurooppaan kamera-autossa, osan vein käsimatkatavarana.

Paikallisten atmojen tallentamiseen kannattaa varata aina omaa aikaa. Otan usein varsinaisista kuvauksista vapaata aikataulun salliessa ja lähdän omille teilleni ottamaan talteen kullekin miljöölle tunnusomaisia äänipohjia. Usein tämä onnistuu silloin kun muu ryhmä tekee kuvituskuvaa tai vastaavaa. Kadun, torin ja baarien äänimaisemat

vieraskielisissä maissa ovat kullannarvoisia, vaikka et niitä kyseisessä dokumentissa käyttäisikään. Toisaalta itselläni on syntynyt vuosien varrella suhteita äänittäjäkollegoihin

Euroopassa ja Amerikassa. Tilailen kavereilta sitten tarvittaessa puuttuvia pohjia. Teemme myös vaihtokauppaa.

8. Mikä on dialogin ja muun äänen laatuvaatimus dokumentissa? Jos vaikka joudut äänittämään tuulisissa olosuhteissa ja raidalle aiheutuu vähän säröä, niin jätätkö

kyseisen raidan lopulliselle ääniraidalle? Tai jos ohjaaja haluaa välttämättä äänittää kaikuisessa kiviseinäisessä huoneessa, voiko sellaista ääntä käyttää?

Pyrkiikö dokkarin äänittäjä äänittämään elokuva-tasoista ääntä, vai onko laatuvaatimus mielumminkin juuri päinvastainen: "kunhan dialogista nyt saa selvää"?

Puheääni (haastattelut mm.) dokumentissa on useinmiten kantava tekijä asiasisällön ja kerronnan kannalta. Seurattavuuden kannalta on syytä huolehtia kuvaus- ja äänitystilanteesta siitä, että olosuhteet ovat riittävän hyvät teknisen laadun kannalta.

Useinmiten ohjaaja ottaa itsekin puheeksi äänittäjän kanssa kuvauspaikan valinnan. Äänen laatu on tärkeysjärjestyksessä etusijalla haastatteluhin perustuvassa kerronnassa ja ohjaajalle on perusteltavissa kuvauspaikan valinta tällä kriteerillä. Etukäteissuunnittelu on tältä kannalta tärkeää sikäläkin, että ohjaaja ja kuvaaja eivät etukäteen fiksaudu johonkin tiettyyn kuvauspaikkaan, jossa äänitysolosuhteet on toivottomat.

Mikäli kaikesta huolimatta tarjolla on vain huonoja vaihtoehtoja on tärkeää, että äänittäjä tuntee jälkityössä tehtävien korjausten mahdollisuuden, ja voi hienosäätää paikan päällä kuvaus- ja äänityssuuntia se suhteen. Itselläni on esim. kohinan ja muun häiriötaustan poistoon suunnitellut ohjelmat, joiden ominaisuudet tunnen ja kykenen kuvauspaikalla arvioimaan tilanteen sen mukaan. Kaikuvissa tiloissa voi neuvotella myös kuvakoosta niin että pääsee mikrofoniin kanssa mahdollisimman lähelle kohdetta. Nappimikrofoni auttaa aina asiaa.

Äänittäjän kannattaa aina käyttää puheoikeutta kuvauspaikalla, mikäli tarvetta ilmenee. Jälkeenpäin se on myöhäistä. Äänittäjän on myös kyettävä arvioimaan elokuvaan äänitettyä materiaalia kokonaisuutena niin, että lopputulos on tasapainoinen eikä siinä ole poikkeamia, jotka on tulosta jostain huonosti äänen kannalta valitusta kuvauspaikasta. Tätäkin voi käyttää perusteluna ohjaajalle.

Äänittäjä pyrkii dokumenttielokuvassa ja nimenomaan puheäänityksissä tekemään aina parasta mahdollista jälkeä ja äänitallentimen käynnistäminen on vain pieni osa sitä työtä.