

**PSYKOLOGINEN NÄKÖKULMA ELOKUVAMUSIIKIN
TUTKIMUKSEEN – TARKASTELUSSA ELOKUVAMUSIIKIN
SISÄLTÖFUNKTIOIT**

Leena Visakova
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2011
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Leena Visakova	
Työn nimi – Title Psykologinen näkökulma elokuvamusiikin tutkimukseen – tarkastelussa elokuvamusiikin sisältöfunktiot.	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 25
Tiivistelmä – Abstract <p>Elokuvamusiikkia on tutkittu kokeellisesti psykologisesta näkökulmasta suhteellisen vähän, vaikka elokuvamusiikin historia ulottuu lähes 100 vuoden taakse. Pyrin tutkimuksessani selvittämään aiemman elokuvamusiikin kokeellisen tutkimuksen pohjalta, mitkä eri tekijät vaikuttavat elokuvainformaation havaitsemiseen ja tulkintaan. Pyrin myös tarkastelemaan elokuvan narratiivisten sisältöfunktioiden toteutumista näiden tekijöiden valossa.</p> <p>Tutkimukseni toteutui kirjallisuuskatsauksena. Aiemmista kokeellisista elokuvamusiikin tutkimuksista nousi esille, että 1) assosiaatiot ja 2) audiovisuaalinen yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin merkityksissä sekä rakenteissa vaikuttavat elokuvan havaitsemiseen ja tulkintaan. Nämä tekijät selittävät ainakin osin tiettyjen elokuvamusiikin funktioiden toimintaa ja toimivuutta elokuvassa. Tulokset viitoittavat uusia suuntia ja välineitä elokuvamusiikin tutkimukseen, jolloin voidaan mahdollisesti selvittää tarkemmin elokuvan prosessointiin vaikuttavia tekijöitä.</p>	
Asiasanat – Keywords Elokuva, elokuvamusiikki, elokuvamusiikin funktiot, assosiaatio, yhdenmukaisuus	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 ELOKUVAMUSIIKIN TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA	6
2.1 Elokuvamusiikin funktiot.....	6
2.1.1 Elokuvamusiikin sisältöfunktiot.....	7
2.2 Elokuva informaatioprosessin kannalta.....	9
2.2.1 Konstruktivistinen lähestymistapa.....	10
3 ELOKUVAINFORMAATION PROSESSOINTI	11
3.1 Musiikin ja kuvan rakenne sekä merkitys.....	11
3.2 Congruence-Associationist Framework.....	12
4 ELOKUVAMUSIIKIN SISÄLTÖFUNKTIOIDEN TOIMINNAN MEKANISMIT ...15	
4.1 Assosiaatiot elokuvan prosessoinnissa.....	15
4.2 Audiovisuaalinen yhdenmukaisuus.....	16
4.2.1 Yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin rakenteellisuuudessa.....	17
4.2.2 Yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin merkityksissä.....	19
4.3 Elokuvamusiikin sisältöfunktioiden arviointi psykologisesta näkökulmasta.....	20
5 PÄÄTÄNTÖ	22
LÄHTEET	24

1 JOHDANTO

Ilman musiikkia kuvat tuntuvat koruttomilta, tylsiltä, jopa elottomilta; musiikin kanssa, kuitenkin, elokuvan maailma herää henkiin (Cohen 2000, 361).

Musiikilla on suuri rooli elokuvassa ja elokuvan kerronnassa. Moni, joka on joskus katsonut elokuvaa ilman ääntä, voisi sanoa, että niin sanotut *elävät kuvat* eivät toimi tarkoitetulla tavalla ilman ääni- ja musiikkiraitaa – silloin elokuva tuntuu elottomalta, kuten yllä oleva sitaatti tiivistää. Usein elokuvan musiikillinen raita sopii niin hyvin elokuvan tarinaan, että musiikkia ei välttämättä aina edes tiedosteta. Myös se, minkälaista musiikkia ja äänimaisemaa tietyissä kohtauksissa käytetään, vaikuttaa käsityksiin elokuvan sisällöstä. Musiikin roolin tällaisessa tilanteessa voi todentaa helposti esimerkiksi yksinkertaisen kommutaatiotestin avulla (ks. esim. Buhler, Neumeyer ja Deemer 2010, 110) vaihtamalla tietyn elokuvakohtauksen musiikin johonkin toisenlaiseen musiikkiin, jolloin huomataan musiikin yllättävänkin suuri vaikutus kuvan tulkintaan. Elokuvaa katsellessa – ja kuunnellessa – visuaalinen kuva ja musiikillinen ääniraita muodostavat yhdessä audiovisuaalisen kokonaisuuden, jonka perusteella katsoja-kuulija havainnoi ja tulkitsee aktiivisesti elokuvan kerrontaa ja tapahtumia sekä emotionaalisia merkityksiä.

Parina viime vuosikymmenenä elokuvamusiikkia on lähestytty psykologian näkökulmasta, jolloin tutkimuksen lähtökohta on elokuvan katsoja-kuulija eli elokuvan kokija. Kognitiivisen psykologian näkökulmasta voitaisiin olla kiinnostuneita esimerkiksi siitä, kuinka elokuvaa ja sen musiikkia havaitaan ja tulkitaan, mitä prosesseja katsoja-kuulijan elokuvakokemuksen takana piilee ja mikä rooli musiikilla on tässä prosessissa. Kun kognitiivista lähestymistapaa on jo käytetty niin musiikin kuin elokuvankin tutkimisessa, niin psykologinen elokuvamusiikintutkimus on vasta ottamassa askeliaan. Kokeellisen elokuvamusiikin tutkimuksen avulla voidaan selvittää asioita, joita perinteisessä elokuvamusiikin tutkimuksessa ei ole otettu huomioon, ja näin ollen saada uutta tietoa niin elokuvakokemuksesta kuin ihmisen tiedonkäsittelystä.

Tavoitteeni tässä kirjallisuuskatsauksena tehdyssä teoreettisessa tutkimuksessa on tuoda esille uusia näkökulmia sekä välineitä elokuvamusiikin tutkimukseen perinteisen tutkimuksen rinnalle tähän päivään asti tehtyjen tärkeimpien kokeellisten elokuvamusiikin tutkimusten

avulla. Pyrin selvittämään aiemman elokuvamusiikin kokeellisen tutkimuksen pohjalta, mitkä eri tekijät elokuvaa katsellessa vaikuttavat sen havaitsemiseen ja tulkintaan. Lisäksi pyrin työssäni arvioimaan, kuinka nämä tekijät selittävät musiikin eri *funktioiden* eli tehtävien toimintaa elokuvassa, jolloin elokuvamusiikin funktioiden rajauksena toimivat Juvan (2008) elokuvan tarinasisällöstä informaatiota antavat *sisältöfunktiot*. Tutkimukseni aihe on merkityksellinen juuri elokuvamusiikin tutkimuksen kannalta, mutta myös siksi, että aiheesta ei löydy kovin paljon kirjallisuutta, suomenkielisestä kirjallisuudesta puhumattakaan.

2 ELOKUVAMUSIIKIN TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTIA

Elokuvamusiikin tutkimus on lähempänä elokuvatutkimusta kuin musiikintutkimusta, sillä elokuvan musiikkia tulee tarkastella yhdessä kuvan kanssa audiovisuaalisena kokonaisuutena, jolloin musiikki elokuvassa ei ole riippumaton vaan suuremmalle kokonaisuudelle alisteinen tekijä (Juva 2008, 22). Musiikki ja ääni eivät kuitenkaan ole kuvalle alisteisia, vaan kuva ja musiikki toimivat eräänlaisessa vuorovaikutuksessa keskenään muodostaen kokonaisuuden, jossa musiikki voi määrittää sitä, mitä kuvassa näemme ja toisaalta kuva määrittää sitä, mitä kuulemme. Chionin (1994, xxi) käyttämän termin *audiovisio* (*audio-vision*) mukaan elokuvaa ei pelkästään nähdä ja kuulla, vaan nähdään/kuullaan samanaikaisesti. Elokuvamusiikin tutkimuksen puolella tämä on otettu huomioon käytettäessä elokuvan vastaanottajasta esimerkiksi nimitystä kuulija-katsoja (ks. esim. Juva 2008, 13; Välimäki 2008, 30). Käytän työssäni elokuvan vastaanottajasta termiä katsoja-kuulija, sillä se kuvastaa mielestäni parhaiten elokuvan kuvallisen ja äänellisen informaation vastaanottamista.

Elokuvamusiikkia voidaan lähestyä eri lähtökohdista riippuen, ollaanko kiinnostuneita esimerkiksi kulttuurisista, historiallisista, esteettisistä tai vaikkapa taloudellisista tekijöistä (ks. esim. Kärjä 2006). Perinteisen elokuvamusiikin tutkimuksen puolella voidaan käyttää funktioanalyyttistä lähestymistapaa, jotta voitaisiin selvittää, mitä eri funktioita musiikilla on elokuvassa. Pyrin työssäni tekemään vastakkainasettelua perinteisen funktioanalyttisen lähestymistavan ja katsoja-kuulijan informaatioprosessointia korostavan psykologisen lähestymistavan välillä, ja mahdollisesti pyrin myös selvittämään, kuinka hyvin nämä kaksi eri lähestymistapaa voivat tukea toisiaan elokuvamusiikin tutkimuksessa.

2.1 Elokuvamusiikin funktiot

Musiikilla voi olla elokuvassa ja sen kokemisessa monia eri funktioita. Elokuvamusiikin funktiot voivat olla oletettuja, opittuja tai kulttuurisidonnaisia, ja niiden ymmärtämiseen vaikuttavat jokaisen katsoja-kuulijan tausta sekä musiikki- ja elokuvakokemukset. (Juva 2008, 13–14.) Elokuvamusiikin eri funktioiden tiedostaminen voi auttaa katsoja-kuulijaa ymmärtämään elokuvakerronnan keinoja ja musiikin roolia elokuvassa, ja näin ollen myös analysoimaan elokuvakokemusta tarkemmin.

Elokuvamusiikin tutkimuksen saralla eri tutkijat ovat esittäneet erilaisia funktioita, joita musiikilla on elokuvassa, elokuvakokemuksessa tai elokuvan osatekijöiden kokonaisuudessa

(esim. Cohen 2001, 258; Tagg 2003, 124), mutta tutkimuksessani käytän Anu Juvan (2008) esittelemiä funktioita. Juva (2008, 41–52) on ryhmitellyt elokuvamusiikin funktiot *kokemuksellisiin funktioihin* eli musiikin tehtäviin elokuvan kokemisessa, *sisältöfunktioihin* eli elokuvan tarinasisältöön liittyviin tehtäviin, *rakenteellisiin funktioihin* eli musiikin rakenteeseen tai muotoon liittyviin tehtäviin sekä *ulkoisiin funktioihin* eli elokuvan esitystilanteen ulkopuolelle, kuten markkinointiin, liittyviin tehtäviin. Tutkimuksessani rajaan elokuvamusiikin funktioiden tarkastelun sisältöfunktioihin, sillä ne edustavat keinoja, joilla musiikki antaa informaatiota elokuvan kerronnasta.

2.1.1 Elokuvamusiikin sisältöfunktiot

Elokuvamusiikin sisältöfunktiot ovat siis elokuvan kerrontaan liittyviä, tarinasisällöstä informaatiota antavia funktioita (Juva 2008, 45). Valitsin tutkimukseni tarkastelun rajaukseksi juuri sisältöfunktiot, sillä ne sisältyvät elokuvan kerrontaan ja edustavat usein *ei-diegeettistä* musiikkia, jonka äänilähde ei näy kuvassa ja jonka ainoastaan elokuvan katsoja-kuulijat kuulevat. Juva (2008) on jaotellut sisältöfunktiot kahdeksaan funktioon, joita nimitän seuraavanlaisesti: 1) tunteiden ilmaisemisen funktio, 2) tunnelman ilmaisemisen funktio, 3) symbolisen representaation funktio, 4) ominaisuuksien ilmaisemisen funktio, 5) ajan tai paikan ilmaisemisen funktio, 6) tulevien tapahtumien ennakoinnin funktio, 7) kuvan tai äänen kahdentamisen funktio sekä 8) tilan ilmaisemisen funktio. Seuraavaksi avaen sisältöfunktioita hieman enemmän esimerkkien avulla.

Ensiksikin, musiikki elokuvassa voi ilmaista, selventää tai syventää roolihenkilöiden mielenliikkeitä ja tunteita (Juva 2008, 45). Usein elokuvan musiikki voi vihjata elokuvahahmon mielensisäisiä tunteita ja korostaa psykologisia merkityksiä paremmin kuin dialogi (Prendergast 1977, 216). Kun elokuvan visuaalinen informaatio on monitulkintainen tai neutraali, musiikki voi antaa vihjeitä roolihenkilöiden kokemista tunteista tai ajatuksista. Esimerkiksi kun roolihenkilön tunteet eivät välity kuvallisesti, musiikki voi vaikkapa surullisine tai iloisine sävelkulkuihin selkeyttää roolihahmon tuntemuksia. Roolihenkilöiden ajatusten kohde voidaan taas tuoda ilmi tarkemmin esimerkiksi lainauksilla tunnetuista kappaleista, vaikka ajatusten kohde ei olisi kuvallisesti läsnä (Juva 2008, 45).

Toiseksi, musiikki elokuvassa voi ilmaista kohtauksen tunnelman. Musiikki voi myös selventää roolihenkilöiden välisiä suhteita tai vallitsevaa ilmapiiriä tilanteissa, jossa esimerkiksi kuvassa vallitsee idyllinen rauha, mutta musiikki enteilee paha esimerkiksi

voimistuvilla matalilla äänillä. (Juva 2008, 46.) Näin ollen musiikki voi rikastuttaa kuvan sisältöä esimerkiksi luomalla kuvaan tietyn tunnelman, jolloin musiikki ja ääni tuovat ilmaisevaa ja informatiivista arvoa (*added value*) kuvaan niiden sisältämien merkitysten kautta (Chion 1994, 5, 8).

Kolmanneksi, musiikilla voi olla elokuvassa symbolisen representaation funktio. Tällä Juva (2008, 46) tarkoittaa sitaatin kaltaisia musiikkiaiheita, jotka elokuvan katsoja-kuulija liittää ennestään tuttuun tilanteeseen, esimerkiksi elokuvakatkelman pariskunnan yhteydessä soitettu pätkä häämarssista voi antaa yleisölle vihiä pariskunnan yhteisestä tulevaisuudesta. Elokuvassa käytetään usein myös *johtoaiheita* eli musiikillisia teemoja tai sävelaiheita, jotka viittaavat tiettyihin henkilöihin, esineisiin tai asioihin. Kun tiettyä musiikillista teemaa esitetään toistuvasti tietyn asian yhteydessä, katsoja-kuulija osaa yhdistää ne toisiinsa pelkän musiikillisen teeman perusteella ilman, että kyseinen asia näkyy kuvallisesti. Kassabian (2001, 57) kutsuu tällaista musiikkia *identifioivaksi*. Esimerkiksi elokuvan *Tappajahai* (*Jaws*, 1975) kahden sävelen teema edustaa vaaraa ensimmäistä kertaa esitettynä, mutta toisella kerralla katsoja-kuulija osaa yhdistää teeman haihin (Kassabian 2001, 57).

Neljänneksi, musiikin avulla voidaan ilmaista elokuvan roolihenkilön ominaisuuksia, kuten luonnetta, moraalialueita, yhteiskuntaluokkaa tai etnistä alkuperää (Juva 2008, 47). Elokuvan hahmon kulttuurista tai etnistä taustaa valotetaan elokuvassa assosiaatioita herättävällä tai joskus stereotyyppiselläkin musiikilla. Elokuvassa *Krokotiilimies* (*Crocodile Dundee*, 1986) musiikki didgeridoo-elementteineen luo päähenkilöstä eli australialaisesta krokotiilinmetsästäjästä mysteerisen kuvan, jonka perusteella hänellä saattaisi olla juuria tai yhteyksiä aboriginaaleihin (Buhler ym. 2010, 204).

Viidenneksi, musiikilla voidaan ilmaista elokuvatapahtumien aikakausi, ajankohta tai paikka (Juva 2008, 47). Sekä *diegeettinen* eli tarinatilaan liittyvä musiikki että ei-diegeettinen musiikki ovat tehokkaita välittämään informaatiota elokuvatapahtumien tarinatilan ajasta tai paikasta. Esimerkiksi James Hornerin säveltämä säkkipillimusiikki on omiaan kuvaamaan elokuvaan sijoittuvaa paikkaa ja aikaa skotlantilaisesta vapaustaistelijasta kertovassa elokuvassa *Braveheart* (1995). Myös Prendergast (1977, 213) toteaa tiettyjen ”värien” eli musiikillisten sointivärien luovan miellelyhtymiä, kuten juuri mainittu säkkipillimusiikki tuo mieleen Skotlannin. Elokuvatapahtumien ajankohdan ja paikan ymmärtämiseen vaikuttavat katsoja-kuulijan tietämys ja myös esimerkiksi kulttuuriset lähtökohdat, sillä musiikillisia vihjeitä elokuvan ajankohdasta tai paikasta on hankala yhdistää kerrontaan ilman aiempaa

tietoa tai mielikuvia. Kuitenkin miellelyhtymiä herättävien musiikillisten sointivärien tärkein ominaisuus on Prendergastin mukaan se, että musiikillisesti kouluttamatonkin elokuvayleisö ymmärtää niitä helposti (Prendergast 1977, 214).

Kuudenneksi, musiikin avulla voidaan ennakoida tulevia tapahtumia. Musiikki voi antaa vihjeitä tulevista tapahtumista, kuten Stanley Kubrickin elokuvan *Hohto* (*The Shining* 1980) alkukohtauksessa, jossa kuvataan liikkuvaa autoa aurinkoisena päivänä kauniin syksyisessä maisemassa. Kuvan sisältö on positiivinen, mutta musiikkina käytetty gregoriaaninen hymni ”Dies irae” muuttaa kuvan merkitystä radikaalisti ennakoiden pahoja tapahtumia. (Juva 2008, 48.) Chion (1994, 72) toteaaakin, että elokuvissa melko usein esitellään etenkin pelkoa herättävät tai muilla tavoilla voimakkaat hahmot äänen kautta ennen kuin he näyttäytyvät kankaalla.

Seitsemänneksi, musiikilla voidaan kahdentaa jonkin elokuvan muun osatekijän ilmaisu, kuten kuvan tai äänen. Tällaisesta tehokeinosta on ääriesimerkki, mikkiiiriefekti (engl. *Mickey Mousing*), jonka avulla kuva ja musiikki synkronoituna tehostavat ja korostavat kerrontaa. Prendergastin (1977, 228) mukaan mikkiiiriefekti on hyväksyttävä keino piirroselokuvissa, mutta draamallisissa elokuvissa sen käyttö voi osoittaa huonoa makua väärin käytettynä. Kuitenkin esimerkiksi elokuvan *Psycho* (1960) kuuluisassa suihkukohtauksessa korkeiden ”kirkuvien” viulujen perkussiivisten iskujen tahtiin tapahtuva puukotus muodostuu tehokeinoksi kauhun tunteen välittämisessä (Buhler ym. 2010, 86).

Kahdeksanneksi, musiikin avulla voidaan ilmaista tilaa. Tila voi tässä yhteydessä tarkoittaa elokuvan tapahtumapaikan akustista tilaa, esimerkiksi suurta kaikuvaa salia musiikki tukee kaikuvien elementein, tai kuvaannollisesti roolihenkilön sielunmaisemaa. (Juva 2008, 49.)

2.2 Elokuva informaatioprosessoinnin kannalta

Cohen (2000, 360) toteaa kognitiivisen psykologian kielellä elokuvan olevan ”multisensorinen ärsyke, joka millisekunti millisekunnilta tunkeutuu sensorisiin reseptoreihin ja kiihdyttää jokaisen elokuvakatselijan mielen neuronaalista aktiivisuutta”. Tämän näkökulman mukaan elokuvan katsominen ja kuunteleminen on kognitiivista informaation havaitsemista ja prosessointia, jonka puitteissa elokuvan informaatiota koodataan, tulkitaan ja varastoidaan siten, että sitä voidaan myöhemmin tarvittaessa palauttaa mieleen (Cohen, 1998,

13). Kognitiivisten elokuvateorioidenkin mukaan elokuvan havaitseminen on päämäärähakuista toimintaa, jossa tehdään päätelmiä havaintodatan perusteella. Suuri osa päätelmistä syntyy tiedostamatta aikaisemman kokemuksen ja *skeemojen* eli sisäisten mallien perusteella mentaalisten kapasiteettien määräämissä puitteissa. (Bacon, 2007.) Näin ollen elokuvan katsoja-kuuntelija prosessoi elokuvaa päämäärähakuisesti joka kerta, vaikka itse ei sitä huomaisikaan.

2.2.1 Konstruktivistinen lähestymistapa

Traditionaalinen elokuvatutkimus ja elokuvamusiikin tutkimus eivät usein korosta tutkimuksissaan sitä, mikä on katsoja-kuulijan rooli ja hänen aikaisemman kokemuksen vaikutus elokuvan tulkinnassa ja havaitsemisessa. Amerikkalainen elokuvatutkija David Bordwell (1985) on esittänyt elokuvan kokemiseen *konstruktivistisen lähestymistavan*, jonka mukaan katsoja-kuulija havaitsee ja tulkitsee elokuvaa aktiivisesti. Elokuvan katsomiskokemus on Bordwellin mukaan dynaaminen psykologinen prosessi, johon vaikuttaa kolme tekijää: havainnointikapasiteetti, aikaisempi tieto ja kokemus sekä elokuvan materiaali ja rakenne. Havaintokapasiteetilla tarkoitetaan katsoja-kuulijan fyysisiä ominaisuuksia, joita tarvitaan elokuvan katsomisessa, kuten se, että esittämällä staattisia kuvia nopeasti peräkkäin kuvista saadaan illuusio, jonka ansiosta kuvat nähdään liikkuvina. Aikaisempi tieto ja kokemus vaikuttavat elokuvan katsomis- ja kuulemistapaan siten, että teemme aikaisemman kokemuksen perusteella oletuksia tai luomme odotuksia elokuvasta ja juonesta. Kolmas tekijä, elokuvan materiaali ja rakenne, vaikuttavat myös elokuvan tulkitsemiseen, sillä elokuvan antamat niin visuaaliset kuin auditiivisetkin vihjeet ja informaatio avittavat tarinan käsittämistä ja rakentumista katsoja-kuulijan mielessä. (Bordwell 1985, 32–33.)

Elokuvaa katsellessa katsoja-kuulija siis oppii kaiken aikaa uutta, joka vaikuttaa myöhempisiin havaintoihin ja tulkintoihin aiemman opitun tiedon kautta. Käytän työssäni lähtökohtana Bordwellin (1985) esittämää konstruktivistista lähestymistapaa olettaen, että katsoja-kuulijan elokuvakokemukseen ja elokuvan tulkitsemiseen vaikuttavat niin havaintokapasiteetti, aikaisempi kokemus sekä elokuvan audiovisuaalinen materiaali. Seuraavissa luvuissa pyrin arvioimaan elokuvamusiikin perinteisen tutkimuksen puolella käytettäviä elokuvamusiikin sisältöfunktioita informaatioprosessoinnin kannalta psykologisesta lähtökohdasta käsin.

3 ELOKUVAINFORMAATION PROSESSOINTI

3.1 Musiikin ja kuvan rakenne sekä merkitys

Jotta musiikin ja kuvan informaatiota voisi käsitellä selkeämmin psykologisesta näkökulmasta, on yksinkertaistamisen vuoksi hyvä jaotella kaksi asiaa: *rakenne* ja *merkitys*. Musiikin rakenteella tarkoitetaan tässä yhteydessä kaikkia niitä musiikillisia elementtejä, joilla viitataan esimerkiksi musiikin temporaalisiin rakenteisiin tai äänten/sävelten yhteyksiin. Musiikillisia rakenteita voidaan kuvata länsimaalaisen tradition termein, esimerkiksi intervalli, rytmi, tonaalisuus ja sävelasteikko. Musiikillisia rakenteita voidaan kuvata myös äänen fysikaalisten ominaisuuksien perusteella, kuten taajuuden, intensiteetin tai keston avulla. Usein musiikin kuulija ei välttämättä tiedosta tai kiinnitä huomiota niinkään musiikin rakenteellisiin piirteisiin, kun taas musiikin merkitysten havaitseminen kuuluu tietoisiin kokemuksiin. Musiikin merkitys tarkoittaa niin musiikin edustamia emootioita, kuin myös assosiaatioita, joita musiikki herättää kuulijassa. (Cohen 2005, 17.)

Myös kuvan informaatio voidaan musiikin tavoin jakaa rakenteisiin ja merkityksiin. Kuvan rakenteella viitataan formaalisiin tekijöihin ja merkityksellä assosiaatioihin, tunteisiin tai tulkintaan kuvasta. Esimerkiksi elokuvakatkelmä, jossa roolihahmo juoksee mäkisessä maastossa, voidaan jakaa rakenteisiin ja merkityksiin siten, että rakenteellisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi temporaaliset kuviot, rytmi ja juoksevan hahmon liikkeen suunta. Kuvan merkitys, eli sen tulkinta, voi tässä yhteydessä riippua tapahtumaketjun muista tekijöistä tai pienemmistä vihjeistä, kuten kuvauksista lähenevästä autosta, joka uhkaa ajaa juoksijan päälle, tai juoksijan kasvoniilmeistä, jotka kuvastavat joko riemua tai kauhua. (Cohen 2005, 18.)

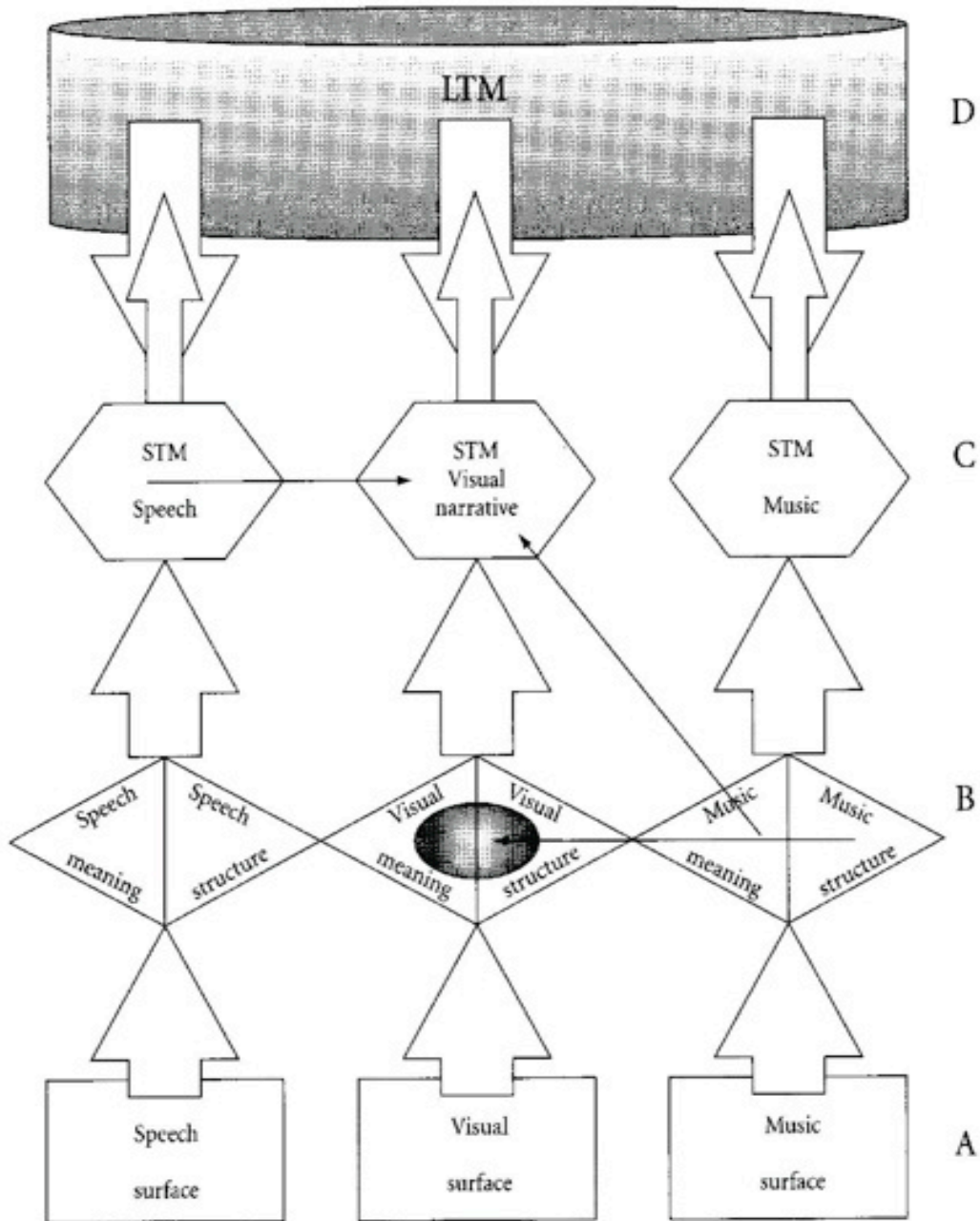
Jakamalla musiikin ja kuvan informaatio merkityksiin ja rakenteisiin, voidaan tarkastella Juvan (2008) elokuvamusiikin sisältöfunktioita yksinkertaisemmalla tavalla. Jokainen sisältöfunktio koostuu kuvan ja musiikin esittämien rakenteiden ja merkitysten hienovaraisesta yhteistyöstä, jolloin esimerkiksi tietty rakenteellisuus musiikissa ja kuvassa johtaa tietyn merkityksen tulkitsemiseen.

3.2 Congruence-Associationist Framework

Elokuvamusiikin tutkija psykologi Annabel J. Cohen on kehittänyt elokuvamusiikin kokeellisten tutkimusten sekä psykologian teorian perusteella kommunikaatiomallin kuvaamaan elokuvainformaation prosessointia, jossa elokuvan audiitiivista ja visuaalista informaatiota havaitaan, koodataan, tulkitaan ja varastoidaan kognitiivisessa kontekstissa. Tämä malli on nimeltään *Congruence-Associationist Framework* (Cohen 2001), johon on joissain tutkimuksissa viitattu myös nimellä *Congruence-Associationist Model* (C-A Model). Jälkimmäinen viittaa pikemminkin Marshallin & Cohenin tutkimuksen (1988) malliin, jonka esittelen tarkemmin myöhemmässä luvussa. Viittaan työssäni Cohenin (2001) malliin nimellä *elokuvainformaation prosessointimalli*, joka kuvaa mielestäni paremmin viitekehyksen kontekstia ja selittää sen sisällön osuvammin näin suomenkielelle käännettynä.

Cohenin (2001) mallissa elokuvan prosessointi, havainnointi ja tulkinta esitetään kognitiivisen prosessoinnin kontekstissa, jossa esimerkiksi pitkäkestoisen muistin ja lyhytkestoisen muistin asioiden yhteensopivuus vaikuttaa päätelmien tekemiseen ja kerronnan luomiseen. Malli (kuva 1) pyrkii siis kuvaamaan, kuinka elokuvan katsoja-kuulija analysoi elokuvan kolmea kanavaa; puhetta, visuaalista informaatiota ja musiikkia, ja kuinka katsoja-kuulija ymmärtää elokuvaa ja liittää merkityksiä näkemäänsä ja kuulemaansa. Musiikin kanavalla tarkoitetaan tässä yhteydessä kaikkea elokuvan musiikilliseen ääniraitaan kuuluvia sävellettyjä musiikkiosuuksia kuten myös musiikillisia ääniä, kuitenkin huomioimatta esimerkiksi ääniefektejä yksinkertaistamisen takia. Kuten mallin nimikin, *Congruence-Associationist*, kertoo, musiikki auttaa suuntaamaan huomiota visuaaliseen puoleen ja välittää merkityksiä tai *assosiaatioita* eli mielle yhtymiä rakenteellisen yhdenmukaisuuden kautta. (Cohen 2000, 370; Cohen 2001, 260.)

Mallin (kuva 1) kolmesta kanavasta (puhe, visuaali ja musiikki) jokainen kuvastaa erillistä mutta vuorovaikutteista informaation prosessointisysteemiä. Elokuvainformaation prosessointi alkaa A-tasolla, jossa katsoja-kuulija vastaanottaa aistinelinten kautta informaatiota, jota analysoidaan B-tasolla erittelemällä informaatio merkityksellisiksi (*meaning*) sekä rakenteellisiksi (*structure*) piirteiksi. Esimerkiksi musiikki-informaatio eritellään tiettyihin tunnemerkitseihin tai assosiaatioihin sekä temporaalisiin merkityksiin tai musiikillisiin ominaisuuksiin (esimerkiksi sävelkorkeus). (Cohen 2001, 259–260.)



Kuva 1. Congruence-Associationist Framework (Cohen 2001, 259) eli elokuvamusiikin prosessointimalli, joka kuvaa elokuvan informaation prosessointia kognitiivisessa kontekstissa (ks. teksti alla). LTM, pitkäkestoinen muisti; STM, lyhytkestoinen muisti.

Tällä B-tasolla eri kanavat voivat toimia vuorovaikutteisesti keskenään, esimerkiksi musiikin rakenteellisten ominaisuuksien ollessa ajallisesti yhdenmukaisia visuaalisten elementtien kanssa, tarkkaavaisuus voi suuntautua siihen visuaalisen kanavan kohteeseen, joka on yhdenmukainen musiikin kanssa (kuvassa nuoli musiikillisesta rakenteesta ovaaliin alueeseen; *cross-modal structural congruence*) (Cohen 2001, 260).

Seuraavaksi kolmen kanavan informaatio jatkaa prosessointia lyhytkestoisen työmuistin C-tasolla (STM), jossa muodostuu elokuvan visuaalinen kerronta (*visual narrative*). Tällä tietoisien työmuistin tasolla käsitellään sekä A- ja B-tason sensorisesta muistista tulevaa informaatiota että pitkäkestoisesta muistista saapuvaa tietoa. On huomioitava, että välttämättä kaikki informaatio visuaalisessa ja auditiivisessa kanavassa ei jatka matkaansa edes työmuistin alueelle, sillä havainnointi ja tarkkaavaisuus on valikoivaa ja ainoastaan merkityksellinen ja tilanteeseen liittyvä tieto otetaan tarkempaan käsittelyyn (Cohen 2001, 261). Työmuistissa valikoidaan tarpeellinen informaatio ja muokataan tietoa pitkäkestoiselle muistille sopivaksi. Musiikki osallistuu monella tapaa elokuvan kerronnan muodostumiseen, sillä se esimerkiksi auttaa suuntaamaan huomiota tiettyihin visuaalisen kanavan osiin (ks. horisontaalinen nuoli musiikillisesta rakenteesta) ja tarjoaa suoraa informaatiota visuaalisen kanavan tueksi esimerkiksi välittämällä elokuvan kohtauksen tunnetilan (ks. nuoli musiikillisesta merkityksestä visuaaliseen kerrontaan). (Cohen 2001, 261.)

Pitkäkestoinen säilömuisti toimii tiedon varastona ja sinne voi olla tallennettuna tietoa tapahtumina ja merkityssisältöinä. Jotta elokuvan katsoja-kuulija ymmärtäisi ja tiedostaisi elokuvan tapahtumia ja juonta, on pitkäkestoisen D-tason muistin (LTM) osallistuttava tiedon mieleen palauttamiseen tai siirtämiseen takaisin lyhytkestoiseen muistiin. *Bottom-up*- ja *top down*-tiedonkäsittelyn prosessit siis luovat samanaikaisesti informaatiota, joka kohtaa C-tason työmuistissa. Jotta kuitenkin työmuistin informaatio nousisi tietoisuuteen, on työmuistin tiedon vastattava säilömuistin päätelmiä. (Cohen 2001, 261–262.)

Cohenin (2001) mallin mukaan oletus on, että visuaalinen kanava on johtoasemassa, jolloin musiikki on toissijaisessa roolissa tukien kuvaa. Kuitenkin tarvitaan lisää tutkimustuloksia, jotta voitaisiin olettaa, että musiikin rooli on vain kuvaa tukeva. (Lipscomb & Tolchinsky 2005, 389.) Moore (2010) tarkasteli tutkielmassaan juuri sitä, voiko visuaalinen puoli vaikuttaa musiikin havainnointiin ja näin ollen musiikki olla ensisijainen kanava. Tutkimuksessa käytettiin tunnetilaltaan yhteneväisiä ja ristiriitaisia kuvan ja musiikin yhdistelmiä, ja tulokset osoittivat, että joissain tapauksissa musiikki voi vetää huomion puoleensa kuvan tarjoaman merkityksen avulla. Näin ollen visuaalisella informaatiolla ja etenkin kuvan merkityksellä voi myös olla vaikutus musiikin akustisten ominaisuuksien sekä välittämien tunnetilojen havaitsemiseen ja tulkintaan, mikä kyseenalaistaa oletuksen kuvan ensisijaisuudesta. (Moore 2010, 65.)

4 ELOKUVAMUSIIKIN SISÄLTÖFUNKTIOIDEN TOIMINNAN MEKANISMIT

Cohenin (2001, 258–259) mukaan monia elokuvamusiikin funktioita voidaan selittää miellelyhtymien sekä kuvan ja musiikin välisen vuorovaikutuksen avulla, sillä nämä toiminnot kuvaavat kahta perustapaa, joiden mukaan aivojenkin voidaan katsoa toimivan: opittujen kytkösten kautta assosiatiivisesti ja sisäisen ryhmittelyn kautta *gestalt*- eli hahmoperiaatteiden mukaisesti. Seuraavaksi esittelen aiemmista kokeellisista tutkimuksista esiin tulleita tekijöitä, joiden voidaan ainakin osaksi katsoa selittävän sisältöfunktioiden toimintaa ja toimivuutta elokuvan kontekstissa.

4.1 Assosiaatiot elokuvan prosessoinnissa

Musiikillisen ääniraidan vaikutus elokuvan tulkintaan voi riippua musiikillisten ja visuaalisten merkitysten yhdistelmästä, mikä voi juontua assosiaatioiden aktivoitumisesta (Cohen 1993, 163). Cohen (1993, 163) onkin esittänyt elokuvan havaitsemisen ja tulkitsemisen pohjautuvan assosiaatioihin, joita muodostuu elokuvan eri elementtejä yhdistelemällä. Eräs assosioinnin piirteistä, *konnektionismi*, tarkoittaa käsitysten, muistojen tai mentaalisten elementtien yhdistelemistä mielessä siten, että kaksi mentaalista tapahtumaa samanaikaisesti tai samassa tilassa linkittyvät mielessä toisiinsa. Kun toinen mentaalista tapahtumista esiintyy uudelleen, toinenkin tapahtuma tulee mieleen klassisen ehdollistumisen tapaan. Esimerkiksi elokuvamusiikin johtoaiheen toiminta perustuu tällaiseen prosessiin. (Cohen 1993, 165–166.)

Johtoaiheen toimivuutta voisi kuvata Boltzin, Schulkindin & Kantran (1991) kokeellisella tutkimuksella, jossa osoitettiin, että musiikki toimii vihjeenä muistille. Boltzin ym. (1991) tutkimuksessa käytettiin katkelmia elokuvista ja televisio-ohjelmista, joissa musiikki esitettiin joko ennen tai yhtä aikaa kuvan kanssa, ja musiikin sekä kuvan emotionaalinen merkitys joko oli yhteneväinen tai ristiriitainen. Tuloksissa kävi ilmi, että elokuvakatkemat, joissa esitettiin musiikki ristiriitaisine merkityksineen ennen kuvaa, muistettiin paremmin myöhemässä tarkastelussa, mikä voi selittyä luotujen odotusten rikkoutumisesta. Mikä kuitenkin on johtoaihetekniikan toiminnan kautta tärkeämpää, tulokset osoittivat myös, että elokuvakohtaus tai kohtauksen osa muistettiin vahvemmin, kun samaan aikaan elokuvakatkelman kanssa esitetty musiikki oli emotionaaliselta merkitykseltään kuvaa vastaava. (Boltz ym. 1991, 600–601.)

Cohenin (1993) tutkimuksessa selvitettiin myös assosiatiiivisesta näkökulmasta, muuttaako musiikki elokuvan merkitystä. Tutkimuksessa käytettiin kahta videokatkelmaa, jossa toisessa nainen pakenee miestä takaa-ajokohtauksessa ja toisessa kaksi miestä taistelevat, ja ääniraitana käytettiin kahta vastakohtaista merkitystä tarjoavaa musiikkia. Tuloksissa tuli esille vaihtelevia asioita: musiikki vaikutti vahvasti takaa-ajokohtauksen tulkintaan, mutta ei taistelukohtauksen tulkintaan. Taistelukohtaus oli visuaalisesti selkeämpi aggressiivisen merkityksen välittämisessä, kun taas takaa-ajokohtaus oli monitulkintaisempi, jolloin musiikillisen ääniraidan tarjoamat assosiaatiot vaikuttivat elokuvan merkityksen tulkintaan. (Cohen 2005, 24.)

4.2 Audiovisuaalinen yhdenmukaisuus

Audiovisuaalisella yhdenmukaisuudella tarkoitan yhdenmukaisuutta auditiivisen ja visuaalisen kanavan välittämässä rakenteissa tai merkityksissä. Auditiivisen ja visuaalisen informaation yhdistelmät eivät aina kuitenkaan ole yhdenmukaista, vaan epäyhdenmukaisuuksiakin käytetään tahallisesti tai tahattomana elokuvan kerronnassa. Esimerkkinä tällaisesta vastakohtaisuudesta on perinteisen elokuvamusiikin tutkimuksen puolella käytetty *kontrapunkti*, jolla tarkoitetaan kuvan ja musiikin olevan ristiriidassa keskenään (Kärjä 2005, 148). Esimerkiksi elokuvassa *Face/Off* (1997) intensiivistä ammuskelukohtausta säestää pehmeätunnelmainen laulu ”Over the Rainbow” (suom. *Sateenkaaren tuolla puolen*), mikä haastaa elokuvan yleisön – tiedostaen tai tiedostamatta – miettimään, mitä tällaisilla kuvan ja musiikin ristiriitaisilla merkityksillä halutaan viestittää ja kuinka tällainen konflikti kuvan ja musiikin välillä tulisi ratkaista (Lipscomb & Tolchinsky 2005, 396–397).

Chionin (1994, 58) mukaan audiovisuaalisen katkelman synkronoidut kohdat (*a point of synchronization*), eli kohdat, joissa äänellinen ja visuaalinen tapahtuma kohtaavat synkronoidusti, noudattavat tavallisesti gestalt- eli hahmopsykologian lakeja. Kognitiivisen psykologian piirissä on sovellettu visuaalisen informaation hahmottamisessa ja ryhmittelemisessä hahmoteorian periaatteita, joiden mukaan vaikkapa visuaalisen hahmon kokonaisuus hahmotetaan esimerkiksi jatkuvuuden tai samanlaisuuden periaatteiden kautta. Gestalt-periaatteita on kuitenkin harvoin sovellettu kahden aistikanavan informaation samanaikaiseen hahmottamiseen, mutta esimerkiksi elokuvamusiikki soveltuisi hyvin

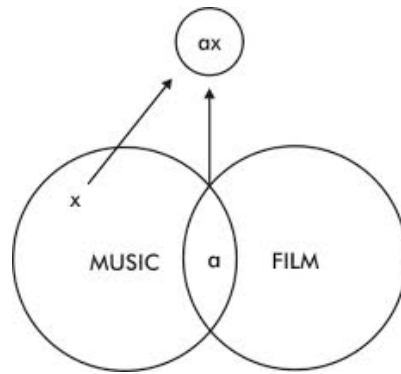
useamman aistikanavan informaation ryhmittelyn tutkimiseen, sillä elokuvakokemuksessa on sekä auditiivisen että visuaalisen informaation dynaamista yhdistelemistä ja ryhmittelemistä. Ryhmittelyprosessien myötä musiikki voi täsmentää visuaalista informaatiota ja joskus myös määrittää, mihin huomio kohdistetaan kuvassa. (Cohen 2001, 260.)

4.2.1 Yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin rakenteellisuudessa

Elokuvan musiikki voi määritellä, mihin suuntaamme huomion kuvassa, kun auditiivisen ja visuaalisen kanavan välittämä informaatio on rakenteellisesti yhdenmukainen (Cohen 2001, 260). Perinteisen elokuvamusiikin tutkimuksen puolella tällaista kutsutaan *polarisaatioksi*, kun musiikki kohdentaa katsoja-kuulijan huomion tiettyyn tapahtumaan tai henkilöön kuvassa (Kärjä 2005, 149). Esimerkiksi musiikissa esiintyvät arpeggiot voivat johtaa huomion suuntaamiseen kuvassa näkyvään jokeen ja sen virtaukseen, jos arpeggiot ja joen kimmeltävät aallot liikkuvat synkronoidusti (Tan, Spackman ja Bezdek 2007, 136). Näin ollen musiikin ja kuvan informaatio on ajallisesti eli rakenteellisesti yhdenmukainen, mikä johtaa huomion kiinnittymisen kyseiseen yhdenmukaiseen asiaan.

Marshallin & Cohenin (1988) tutkimuksessa tarkasteltiin musiikin kykyä muuttaa visuaalista tulkintaa käyttämällä elokuvakatkelmassa geometrisia kuvioita. Tuloksissa kävi ilmi, että kaksi eri musiikkiraitaa (duuri- ja mollisävellaji) vaikuttivat geometristen hahmojen ominaisuuksien tulkintaan, ja ajallinen yhdenmukaisuus visuaalisen toiminnan ja musiikin välillä vaikutti myös siihen, mihin asiaan visuaalisessa tapahtumassa huomio kiinnittyi. Tutkimuksessa esimerkiksi eräs geometrisista hahmoista, pieni kolmio, tulkittiin aktiivisemmaksi kun se esitettiin ”vahvan”, duurisävellajisen musiikin kanssa verrattuna siihen, kun pieni kolmio esitettiin ”heikon” mollisävellajin kanssa tai ilman musiikkia. (Marshall & Cohen 1988.)

Marshallin & Cohenin (1988) kehittivät tutkimuksen tulosten pohjalta mallin, *Congruence-Associationist Model*, kuvaamaan musiikin ja visuaalisten tapahtumien ajallisen yhdenmukaisuuden vaikutusta havainnointiin ja musiikillisten merkityksen liittämistä visuaalisiin tapahtumiin.



Kuva 2. Congruence-Associationist Model (Marshall & Cohen, 1988, 109).

Mallissa (kuva 2) musiikin (*music*) ja visuaalisen kanavan (*film*) välittämät merkitykset sekä rakenteelliset ominaisuudet on esitetty omissa kehissään. Kunkin kehän päällekkäinen alue (a) kuvaa sekä musiikin että kuvan merkityksistä ja rakenteellisista ominaisuuksista tehtyä tulkintaa, mikä johtaa huomion kohdistumisen tiettyyn asiaan visuaalisessa puolessa. Musiikki voi herättää assosiaatioita, jotka liitetään huomion kohteeseen (ax). (Marshall & Cohen 1988, 109–110.) Esimerkkinä tällaisesta tapahtumasta voisi olla elokuvakatkelmä, jossa surullinen, hidastempoinen musiikki soi taustalla kun kaksi elokuvan hahmoa kävelee. Vain toisen hahmon askeleet ovat ajallisesti yhdenmukaisia musiikin kanssa (tempo on hidas), jolloin katsoja-kuulija liittyy surullisen merkityksen juuri siihen hahmoon, jonka askeleet ovat musiikin mukaiset.

Myös Iwamiya (1994) on tarkastellut tutkimuksessaan kuvan ja musiikin välistä ajallista yhdenmukaisuutta. Iwamiya joko synkronoi audiovisuaalisten katkelmien (kuten musiikkivideoiden) kuvan ja musiikin kulkemaan ”samassa tahdissa” tai yhdisteli kuvaa ja musiikkia epäsopivasti niiden ajallisuuden suhteen siirtämällä musiikin kanavaa 500 millisekuntia (eli 0.5 sekuntia) kuvan kanavasta. Synkronoidut eli samanaikaiset audiovisuaaliset katkelmat arvioitiin huomattavan paremmin muodostavan oikeamman kokonaisuuden verrattuna asynkronoituihin eli eriaikaisiin audiovisuaalisiin katkelmiin. Näin ollen kuvan ja musiikin synkronisaation manipuloiminen voi vaikuttaa siihen, kuinka musiikki vaikuttaa visuaalisten tapahtumien ja merkitysten selkeyttämiseen sekä korostamiseen.

4.2.2 Yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin merkityksissä

Elokuvan musiikki voi vaikuttaa elokuvan tulkintaan myös kuvan ja musiikin välittämien merkitysten yhdenmukaisuuden kautta. Kuvan ja musiikin merkitys on yhdenmukainen, jos esimerkiksi musiikki kuvastaa emotionaaliselta merkitykseltään iloa ja elokuvassa esiintyvä henkilö tai tapahtuma on vastaavasti iloa kuvastava. Merkitys ei välttämättä tarkoita ainoastaan emotionaalista tai tunnetilan merkitystä, vaan merkitys voi olla myös jokin assosiaatio, joka tulee mieleen. Kun merkitykset ovat yhdenmukaisia, huomio voi kohdistua visuaalisessa puolessa merkitystä vastaavaan asiaan (esim. Bolivar, Cohen ja Fentress 1994).

Bolivarin ym. (1994) tutkimuksessa tarkasteltiin elokuvakatkelmassa esiintyneiden oikeiden susien tunnetilan välittymistä sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa, kun musiikkina käytettiin joko aggressiivista tai hyväntahtoista musiikkia. Tutkimustulokset osoittivat, että musiikki vaikutti susien tunnetilojen tulkitsemiseen musiikin ja kuvan välittämien merkitysten yhdenmukaisuuksien kautta. Tanin ym. (2007) tutkimuksessa tarkasteltiin iloa, surua, pelkoa tai vihaa kuvaavan musiikin vaikutusta monitulkintaisen elokuvakatkelman hahmojen emootioiden tulkintaan. Tuloksissa tuli ilmi, että koehenkilöt tulkitsivat elokuvahahmojen tunnetilan tiettyä emootiota edustavan musiikkiraidan mukaisesti, vaikka musiikkia ei esitettykään samaan aikaan päätapahtuman kanssa, vaan ennen tai jälkeen päähahmon esiintymistä. Tämä kertoo sen, että kuvan ollessa merkitykseltään monitulkintainen tai epäselvä, musiikki tuo vahvasti kuvaan emotionaalisen merkityksen, jolloin kuvankin merkitys tulkitaan musiikin mukaisesti.

Jos kuvan ja musiikin välittämät merkitykset eivät ole yhdenmukaisia, niin katsoja-kuulija joutuu prosessoimaan kuvan ja musiikin informaation monimutkaisemmalla tavalla, sillä ristiriitaiset merkitykset eivät tarjoa suoraa reittiä halutun merkityksen tulkitsemiseen, kuten aiemmin mainitussa esimerkikohtauksessa elokuvassa *Face/Off* (1997). Esimerkiksi Boltzin (2004) tutkimuksessa koehenkilöt katsoivat elokuvakatkelmia, joiden visuaaliset ja auditiiviset merkitykset olivat emotionaalisesti joko yhdenmukaisia tai ristiriitaisia. Tutkimuksen tuloksista tuli esille juuri se, että tunnetilaltaan yhteneväisten kuva-musiikki-parien informaatio koodataan yhdessä, kun taas ristiriitaisen auditiivisen ja visuaalisen informaation merkitykset koodataan erikseen (Boltz 2004, 1201).

4.3 Elokuvamusiikin sisältöfunktioiden arviointi psykologisesta näkökulmasta

Kuten edellä esitetty, assosiaatiot sekä audiovisuaalinen yhdenmukaisuus kuvan ja musiikin rakenteellisuudessa ja/tai merkityksissä voivat olla tärkeitä elokuvan tulkintaan ja havaitsemiseen vaikuttavia tekijöitä. Seuraavaksi pyrin arvioimaan, voidaanko näiden mekanismien avulla selittää elokuvamusiikin sisältöfunktioiden toimintaa ja toteutumista elokuvakontekstissa.

Assosiaatioilla voidaan selittää useampia elokuvamusiikin sisältöfunktioita. Esimerkiksi symbolisen representaation funktio, jossa johtoaihetekniikan avulla luodaan tietyille henkilöille tai asioille oma musiikillinen teemansa, rakentuu vahvasti assosiaatioihin, sillä miellelyhtymät liitetään tiettyyn asiaan, kun kyseistä asiaa kuvastava musiikillinen teema esitetään useamman kerran. Myös ajan tai paikan selventämisen funktio nojautuu assosiaatioiden heräämiseen. Tässä funktiossa assosiaatiot voivat kummuta pikemminkin katsoja-kuulijan omista kokemuksista ja aiemmasta tiedosta, kuin elokuvan sisällä rakentuvista miellelyhtymistä, esimerkkinä säkkipillimusiikin herättämät assosiaatiot Skotlannin nummista. Assosiaatioiden toiminta perustuu niin muistin toimintoihin kuin aiempiin kokemuksiin, jolloin katsoja-kuulijan kulttuurinen tausta voi vaikuttaa tiettyjen haluttujen miellelyhtymien heräämiseen. Esimerkiksi elokuvassa *Tuntematon sotilas* (1955) soiva *Finlandia-hymni* voi herättää suomalaisessa katsoja-kuulijassa vahvempia kansallisen identiteetin tuntemuksia verratessa eri kulttuurissa kasvaneeseen katsoja-kuulijaan.

Kuvan ja musiikin välisen *rakenteellisen* yhdenmukaisuuden avulla voidaan selittää esimerkiksi kuvan tai äänen kahdentamisen funktiota. Esimerkiksi mikkihiiriefektin tai lievemmän kuvan ja musiikin välisen synkronoitujen kohtien avulla tehostetaan ja korostetaan kerrontaa. Synkronisaatio perustuu kuvan ja musiikin elementtien rytmiseen ja ajan yhdenmukaisuuteen, jolloin huomio saadaan kohdistumaan haluttuun synkronoituun asiaan, kuten Marshallin & Cohenin (1988) tutkimuskin osoitti. Kuvan ja musiikin rakenteellisuuden avulla voidaan myös osittain selittää ominaisuuksien ilmaisemisen funktiota, mihin voivat vaikuttaa myös miellelyhtymät. Kuten Marshallin & Cohenin (1988) tutkimuksessa musiikki muutti pienen geometrisen hahmon ominaisuuksien arviointia rakenteellisen yhdenmukaisuuden kautta, niin samalla tavalla musiikilla on kyky muuttaa tulkintaa

oikeastakin elokuvahahmosta, kuten luomalla vaikkapa visuaalisesti niin heiveröisen näköisestä päähenkilöstä sankarillisen hahmon mahtipontisilla musiikillisilla elementeillä.

Kuvan ja musiikin välittämien *merkitysten* yhdenmukaisuus toimii etenkin tunteiden sekä tunnelman ilmaisemisen funktion yhteydessä (ks. esim. Bolivar ym. 1994). Musiikin välittämä merkitys vaikuttaa suoraan kuvan välittämän merkityksen tulkintaan. Bullerjahnin & Güldenringin (1994) tutkimuksessa tämä tuli esille, kun viisi erilaista taustamusiikkia sävellettiin elokuvakatkelmaan esimerkiksi melodraaman tai rikoselokuvan tyyliin. Sekä määrällisestä että laadullisesta analyysistä kävi ilmi, että eri musiikit tuottivat eri arvioita elokuvan tunnelmasta ja tunnetiloista.

Tulevien tapahtumien ennakoinnin funktio voi myös riippua kuvan ja musiikin tarjoavien merkitysten yhdistelmästä. Usein musiikki kuitenkin tuntuu vaikuttavan ennakoivan elementtinsä takia enemmän siihen, mitä visuaalisessa puolessa odotetaan tapahtuvan. Esimerkiksi kuvan ollessa positiivinen merkitysisällöltään, mutta musiikin huokuessa tulevaa vaaraa katsoja-kuulija voi epäillä kuvan johtavan harhaan ja musiikin paljastavan tulevat tapahtumat. Musiikin tonaalisen sulkeutumisen vaikutusta elokuvan tulevien tapahtumien ja lopetuksen ennakoimiseen ovat tutkineet esimerkiksi Thompson, Russo ja Sinclair (1994). Heidän tutkimuksensa ensimmäisessä koeasetelmassa käytettiin lyhyen animaatiokatkelman tukena joko suljettua ääniraitaa, joka päättyi autenttiseen kadenssiin (dominanttisoinnusta toonikaan) tai ei-suljettua ääniraitaa, joka päättyi viimeisessä tahdissa johonkin muuhun sointuun kuin toonikaan. Tutkimuksen kolmen koeasetelman tuloksista ilmeni, että elokuvan tapahtumille ennakoitiin vahvemmin positiivista lopetusta ääniraidan ollessa suljettu, mutta musiikin vaikutus oli epäsuora. Vaikka useimmiten tonaalinen sulkeutuminen vaikutti tulevien tapahtumien ennakointiin ja päätelmiin, niin visuaalinen informaatio toimi useimmiten vahvempana vihjeenä juonen ennakoinnissa. Myös Vitouch (2001) on tutkimuksessaan osoittanut laadullisin sekä määrällisin keinoin, että elokuvakatkelmaa tukeva tiettyä emootiota edustava ääniraita voi vaikuttaa merkittävästikin katsoja-kuulijan odotuksiin elokuvan juonesta ja tulevista tapahtumista.

5 PÄÄTÄNTÖ

Olen pyrkinyt selvittämään tutkimuksessani, mitkä eri tekijät vaikuttavat elokuvainformaation havaitsemiseen ja tulkintaan, ja kuinka näiden tekijöiden avulla voidaan selittää elokuvamusiikin sisältöfunktioiden (Juva 2008) toteutumista. Tutkimuksessa korostui kaksi eri tekijää, jotka vaikuttavat elokuvainformaation tulkintaan. Ensiksikin, kuvan tai musiikin herättämät assosiaatiot vaikuttavat elokuvan elementtien ymmärtämiseen esimerkiksi johtoaihetekniikan avulla. Toiseksi, kuvan ja musiikin audiovisuaalinen yhdenmukaisuus – ja toisaalta joskus ristiriitaisuus – merkityksissä ja/tai rakenteissa vaikuttavat tulkintaan ja esimerkiksi havainnoinnin suuntaamiseen (ks. Marshall & Cohen 1988). Musiikin ja kuvan rakenteellisten yhdenmukaisuuksien avulla korostetaan kerronnan tärkeitä asioita, kun taas kuvan ja musiikin välittämien merkitysten yhdenmukaisuudet ovat omiaan elokuvan emotionaalisten aspektien selventämisessä ja esittämisessä (ks. esim. Bolivar ym. 1994).

Elokuvamusiikin sisältöfunktioita voidaan suureksi osaksi selittää edellä mainittujen tekijöiden avulla. Esimerkiksi symbolisen representaation sekä ajan tai paikan selventämisen funktiot toimivat paljolti assosiaatioiden avulla. Emotionaalisiin aspekteihin liittyvät funktiot, kuten tunteiden ja tunnelman ilmaisemisen funktiot, toteutuvat usein kuvan ja musiikin tarjoamien merkitysten vuorovaikutusten avulla. Sen sijaan sisältöfunktiot, joiden päätarkoitus ei välttämättä ole emotionaalisen ulottuvuuden välittämisessä, kuten kuvan tai äänen kahdentamisen funktio, selittyvät usein synkronoidun rakenteellisen yhdenmukaisuuden kautta, esimerkiksi kuvassa näkyvä sulkeutuva ovi, jota korostetaan musiikillisella aksentilla. Kuitenkin eri elokuvien narratiiviset keinot vaihtelevat, jolloin sisältöfunktioiden toiminnan mekanismit eivät välttämättä aina selity ainoastaan assosiaatioiden tai audiovisuaalisen yhdenmukaisuuden avulla.

Cohenin (2001) elokuvainformaation prosessointimalli toimi työssäni kognitiivisena viitekehyksenä kuvaamaan elokuvan informaatioprosessointia ja Bordwellin (1985) konstruktivistinen lähestymistapa lähtökohtana tällaiseen prosessointiin, jossa katsoja-kuulijan havaintokapasiteetti, aiempi tieto sekä elokuvan materiaali vaikuttavat vahvasti elokuvan käsittelyyn. Elokuvainformaation prosessointimallin kontekstissa assosiaatioiden toiminta vaatii muistin toimintaa ja aiemman tiedon yhdistämistä käsillä olevaan tietoon, kun taas audiovisuaalisten rakenteellisten ja merkityksellisten informaation vastaanottaminen

vaatii kahden aistikanavan yhtäaikaista toimimista sekä sisäistä informaation ryhmittelyä (esim. Cohen 2001).

Vaikka assosiaatiot, katsoja-kuulijan aiempi kokemus sekä audiovisuaaliset yhdistelmät selittävät hyvinkin tiettyjä elokuvakokemukseen sisältyviä mekanismeja, niin paljon on yhä selvittämättä. Edellä mainitut asiat selittävät vain osaksi elokuvan prosessointia. Ihmisen tiedonkäsittely on hyvin monimutkaista, jolloin esimerkiksi muisti ja sen toiminta sekä kapasiteetti tulisi myös ottaa tarkemmin huomioon. Elokuva kaikkine visuaalisineen ja lukemattomine ääniraitoineen tarjoaa kompleksisen, mutta mielenkiintoisen tutkimuskohteen.

Kokeellisen elokuvamusiikintutkimuksen puolella on usein käytettävä yksinkertaistettuja ja lyhyitä elokuvallisia esimerkkejä, jotta voitaisiin selvittää tarkasti kaikki tutkimukseen vaikuttavat muuttujat. Kuitenkin yhdistelemällä määrällistä ja laadullista tutkimusta elokuvamusiikin psykologisessa tutkimuksessa voitaisiin käyttää pitempiä ”elokuvallisempia” elokuvakatkelmia ja ottaa huomioon myös koehenkilöiden aiemman kokemuksen ja tiedon vaikutus. Olisi esimerkiksi mielenkiintoista selvittää, missä määrin katsoja-kuulija käsittelee elokuvan informaatiota kulttuuristen koodien tai kulttuuristen assosiaatioiden johdattelemina.

Tutkimuksessani rajasin tarkastelun elokuvamusiikin kerronnallisiin sisältöfunktioihin, mutta muitakin elokuvamusiikin funktioita, kuten musiikin rakenteellisia ja kokemuksellisia funktioita (Juva 2008), voisi yhtä lailla arvioida psykologisesta näkökulmasta. Kiehtovaa olisi esimerkiksi tutkia laadullisin ja määrällisin menetelmin musiikin vaikutusta elokuvan koetun ajan manipulointiin. Psykologisen ja kokeellisen elokuvamusiikin tutkimuksen avulla voidaan selvittää asioita, joita perinteisessä elokuvamusiikin tutkimuksessa ei ole kyetty selvittämään, jolloin voidaan saadaan uutta tietoa elokuvan vastaanottamisesta, tiedonkäsittelystä sekä musiikin roolista elokuvassa. Kuitenkin näen psykologisen ja perinteisen elokuvamusiikintutkimuksen toisiaan tukevinä lähestymistapoina, joiden avulla voidaan saada selville paremmin, miten ”eläviä kuvia” nähdään, kuullaan ja tulkitaan.

LÄHTEET

- Bacon, H. (2007). Kohti järjestelmällistä synteisiä –kognitiivisen elokuvatutkimuksen rajanvedot, rajariidat ja toivottavat rajojen ylitykset. *Lähikuva*, 1/2007. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.mv.helsinki.fi/bacon/>>. Luettu 15.5.2011.
- Bolivar, V., Cohen, A. J. & Fentress, J. (1994). Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action. *Psychomusicology*, 13 (1–2), 28–59.
- Boltz, M., Schulkind, M. & Kantra, S. (1991). Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory and Cognition*, 19 (6), 593–606.
- Boltz, M. (2004). The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Memory and Cognition*, 32 (7), 1194–1205.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Buhler, J., Neumeyer, D. & Deemer R. (2010). *Hearing the movies. Music and sound in film history*. New York: Oxford University Press.
- Bullerjahn, C. & Güldenring, M. (1994). An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis. *Psychomusicology*, 13 (1–2), 99–118.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Cohen, A. J. (1993). Associationism and musical soundtrack phenomena. *Contemporary Music Review*, 9 (1–2), 163–178.
- Cohen, A. J. (1998). The functions of music in multimedia. A cognitive approach. International conference on music perception and cognition, 26–30.8.1988. Seoul, Korea.
- Cohen, A. J. (2000). Film Music: perspectives from cognitive psychology. Teoksessa Neumeyer, D., Flinn, C., Buhler, J. (toim.): *Music and cinema*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 360–377.
- Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion in film. Teoksessa Juslin, P., Sloboda J. (toim.): *Music and emotion. Theory and research*. New York: Oxford University Press, 249–272.
- Cohen, A. J. (2005). How music influences the interpretation of film and video: Approaches from experimental psychology. Teoksessa Kendall R. & Savage R. (toim.): *Perspectives in systematic musicology*. Los Angeles: University of California.
- Iwamiya, S. (1994). Interactions between auditory and visual processing when listening to

- music in an audio visual context: 1. Matching 2. Audio quality. *Psychomusicology*, 13 (1–2), 133–154.
- Juva, A. (2008). *“Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa.* Turku: Painosalama Oy.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music.* New York: Routledge.
- Kärjä, A-V. (2005). *“Varmuuden vuoksi omana sovituksena.” Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä.* Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Kärjä, A-V. 6.6.2006. Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.widerscreen.fi/2006-1/esipuhe/>>. Luettu 11.4.2011.
- Lipscomb, S. & Tolchinsky, D. (2005). The role of music communication in cinema. Teoksessa Miell, D., Macdonald, R., Hargreaves D. (toim.): *Musical communication.* New York: Oxford University Press, 383–404.
- Marshall, S. & Cohen, A. J. (1988). Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. *Music Perception*, 6 (1), 95-112.
- Moore, J. (2010). The impact of visual-music interaction on music perception: The influence of agreement and disagreement. Waco, Texas: Baylor University. School of Music. Degree of Master of Music.
- Prendergast, R. (1977). *Film music. A neglected art.* New York: W.W. Norton & Company.
- Tagg, P. & Clarida, B. (2003). *Ten little tunes. Towards a musicology of the mass media.* New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Tan, S–L., Spackman, M. & Bezdek, M. (2007). Viewers' interpretations of film characters' emotions: Effects of presenting film music before or after a character is shown. *Music Perception*, 25 (2), 135–152.
- Thompson, W., Russo, F. & Sinclair, D. (1994). Effects of underscoring on the perception of closure in filmed events. *Psychomusicology*, 13 (1–2), 9–27.
- Vitouch, O. (2001). When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception. *Psychology of Music*, 29 (1), 70-83.
- Välimäki, S. (2008). *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki.* Tampere: Yliopistopaino Oy – Juvenes Print.