

WiderScreen.fi 1/2006

6.6.2006

Teemana Sauron
Valtasormus, musiikki ja
narratiivi elokuvassa Taru
sormusten herrasta -
Sormuksen ritarit

Anttoni Lehto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)
 - [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

Teemana Sauron
Valtasormus, musiikki ja narratiivi elokuvassa
Taru sormusten herrasta – Sormuksen ritarit

Elokuvamusiikin tutkimuksen edelläkävijöihin kuuluva Claudia Gorbman (1987) painotti jo kaksi vuosikymmentä sitten äänen ja kuvan tasavertaisuutta elokuvien merkitysten muodostumisen prosessissa. Valitettavasti elokuvia käydään silti vielä tänäkin päivänä "katsomassa". Vaikka tällainen perussanastollinen järkähtämättömyys onkin lingvistikseen ajateltuna täysin ymmärrettävää, arkiset termit jos mitkä kuvaavat mainiosti edelleen vallalla olevia asenteita tätä nimenomaisesti *audiovisuaalisen* taiteen muotoa kohtaan. Käytännössähän mykkää, hiljaista elokuvaa on tuskin koskaan ollut olemassa, sillä jo Lumièren veljekset hankkivat ensimmäiseen näytökseensä pianistin elävöittämään elokuviensa kerrontaa. Silti autonomisen kuvan tuulimyllyt ovat edelleen pystyssä digitaalisen surround-äänien standardisoinnista ja muista huimista teknisistä kehityskuluista huolimatta.

Tarkoituksenani on tutkia Peter Jacksonin ohjaamaa elokuvaa *Taru sormusten herrasta – Sormuksen ritarit* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001 & 2002), joka on John Ronald Reuel Tolkienin maailmankuulun kirjatrilogian ensimmäisen osan filmatisointi. Käsittelyssä on elokuvan pidennetty, tekijöidenkin "oikeaksi" tunnustama dvd-versio, joka julkaistiin vuosi teattereihin saapunutta elokuvaa myöhemmin. Painopisteeni kohdistuu säveltäjä Howard Shoren tunnustusta saavuttaneeseen musiikkiin ja varsinkin sen johtoiheiden kerronnalliseen käyttöön; erityisessä asemassa on tarinan keskiössä majailevan Valtasormuksen hahmottelu elokuvan ääniraidan keinoin. Toisin sanoen kiinnitän siis suurimman osan huomiostani musiikin ja ääniefektien narratologisiin elementteihin.

Sormuksen ritarit on hedelmällinen kohde tällaiselle tutkimukselle monistakin eri syistä, joista yhtä elokuvamusiikin tutkija Anu Juva (1995, 221) sivuaa suomalaisittain urauurtavassa teoksessaan *Valkokangas soi!* Musiikilla on hänen mukaansa "*hypnoottinen*" vaikutus, joka vähentää elokuvan fantastisten ulottuvuuksien vastustusta katsojassa. Siitä johtuen varsinkin kauhu-, tieteis- ja fantasiaelokuvissa käytetään usein paljon musiikkia verrattuna moniin



(1) Sauron ja Sormuksen pahuus.

sisällöllisesti realistisempiin teoksiin. Juvan huomio pätee myös *Sormuksen ritarien* kohdalla, sillä noin 208 minuuttia kestävä elokuvan soundtrack on sekin hieman yli kolme tuntia pitkä.

Shoren lähestymistapaa voi muutenkin kuvata perinteistä Hollywood-scorea myötäileväksi. Tutkija Kathryn Kalinak (1992, 190) tiivistää seuraavasti niin sanotun klassisen mallin tuntomerkkejä, jotka antavat osaltaan osuvan vaikutelman *Sormuksen ritarien* musiikin luonteesta:

"Musiikin käyttö yhtenäisyyden ylläpitämiseksi; voimakas vastaavuussuhde kerronnallisen sisällön ja musiikillisen säestyksen välillä; musiikin käyttö tunnelman, tunteen tai hahmon kuvailemiseksi; musiikin merkityksen korostuminen spektaakkelinomaisten hetkien yhteydessä; riippuvuus tulkinnallisista melodioista ja johtoihteiden käyttö; ja musiikin huolellinen sijoittelu dialogiin nähden."

Kaikki nämä elementit ovat siis elokuvassa läsnä muodossa tai toisessa. Klassisen lähestymistavan lisäksi eräitä elokuvaa varten sävelletyn musiikin tunnuksenomaisia piirteitä yleisellä tasolla ovat kontrapunktin täydellinen poissaolo, ja myös diegeettisen, elokuvan fiktiiviseen maailmaan kuuluvan, musiikin suhteellinen vähyys. Diegeettistä musiikkia käytetään elokuvassa lähinnä apuna karakterisaatiossa, joka kohdistuu suurilta osin kulloinkin äänessä olevaan hahmoon itseensä. Musiikkitieteilijä James Buhleria (2001, 40–41) mukaillen voidaan tosin todeta, että elokuvien diegeettinen musiikki on enemmänkin narratiivin objekti kuin sen väline ja sitä kautta sen vaikuttimet ovat teoreettisesti liian mutkattomia ollakseen useinkaan riittävän mielenkiintoisia analysoitaviksi. Diegeettisen musiikin niukkuus on siis omalla tavallaan toinen suuri syy sille, miksi *Sormuksen ritarit* on elokuvamusiikin tutkimuksen kannalta rikastuttava kohde, sillä ääniraidan ei-diegeettisen aineksen painottuminenhan pääsääntöisesti lisää elokuvallisen ilmaisun monitasoisuutta.

Paikannan johtoihteiden tarkasteluni lähtöpisteeksi lähes raamatulliseen asemaan kohonneen David Bordwellin ja Kristin Thompsonin teoksen *Film Art: An Introduction* (2003). Vaikka Bordwellin ja Thompsonin teksti nauttiikin maineestaan perustavanlaatuisena katselmuksena elokuvatutkimukseen, ääneen keskittyvä osio jää valitettavan lyhyeksi. Kirjoittajat kuvailevat johtoihteiden elokuvallista merkitystä kuitenkin näin:

"Teemoja uudelleen järjestelemällä ja muuntelemalla ohjaaja pystyy vertailemaan hienovaraisesti kohtauksia, hahmottelemaan juonen rakenteita ja luomaan epäsuoria merkityssuhteita. [...] Toisin sanoen johtoihteiden käyttö liittyy tiettyihin narratiivisiin aspekteihin." (Bordwell & Thompson 2003, 357)

Ohjaaja Peter Jacksonin johdolla Howard Shoren suurissa määrin johtoihetekniikalla toteutetut sävellykset täyttävät kaikki nämä yllä mainitut funktiot. Omalta osaltaan tämä

kokonaisvaltainen lähestymistapa oli mahdollista siksi, että Jackson halusi Shoren työskentelemään elokuvan pariin jo kuvausprosessin alkuvaiheissa, mikä on todella harvinaista Hollywoodissa. Shoren tapauksessa tämä poikkeuksellinen tilanne oli tosin tuttu useamman yhteistyössä ohjaaja David Cronenbergin kanssa vietetyn vuosikymmenen ajalta, jolloin Shore tottui vastaanottamaan käsikirjoitukset ohjaajalta joskus jo kauan ennen kuvausten alkamista (Théberge 2004, 132).

Jacksonin toive antoi joka tapauksessa Shorelle mahdollisuuden pureutua syvälle Tolkienin luoman Keski-Maan mytologiaan, mikä oli varmasti erittäin olennaista tarpeeksi mielekkäiden musiikillisten ulottuvuuksien saavuttamisessa kokonaisen fiktiivisen maailman ja lukuisten toisistaan suuresti poikkeavien fiktiivisten kulttuurien kytköksissä. Erityisen tärkeäksi tämä aspekti osoittautuu johtoiheiden käytössä, sillä kuvitteelliseen paikkaan perustuvan elokuvan tapauksessa Shore ei pysty suoraan hyödyntämään omassa länsimaisessa kontekstissamme yleisessä tiedossa olevia kulttuurisia viittaussuhteita. Gorbman (1987, 27–28) käyttää tilanteesta hypoteettisena esimerkkinä John Fordin elokuvaa *Hyökkäys erämaassa* (Stagecoach, 1939), jossa Pohjois-Amerikan alkuperäisväestöön käytännössä yleismaailmallisesti viittaava rummutus korvattaisiin elokuvan jokaisessa kyseistä rummutusta sisältävässä kohdassa sellolle sävelletyllä johtoiheella. Tuloksena olisi pelkkä merkki, jolla olisi yhtä vähän tekemistä kyseisten ihmisryhmien kanssa kuin koiralla sanan "koira" kanssa. Johtoiheen viittaus jäisi tällöin siis pelkän denotaation tasolle, eikä se kykenisi kertomaan elokuvan maailmasta mitään.

Suorien viittausten luomien konnotaatioiden puutteella on siis toisin sanoen merkitysten muodostumisen prosessia rajoittava vaikutus. Shore kiertää kyseessä olevan ongelman musiikillisesti punomalla fiktiivisten kulttuurien välille sellaisia yhteyksiä, joita ei kuvien tasolla pystytä välttämättä käsittelemään toivotulla tavalla. Esimerkkinä tästä voi pitää kahden haltiayhteiskunnan, Rivendellin ja Lothlórienin, taustoittamia naiskuoroja, jotka poikkeavat soinniltaan tarpeeksi toisistaan kuvataksaan yhteisöjen erilaisuutta erottamatta niitä kuitenkin rodullisesti toisistaan. Todellisuudesta riippumattomia kytköksiä luodessaan Shore samanaikaisesti syventää kertomuksen maailmaa antamalla Keski-Maan kulttuureille todellisen historian tunnun, jota nostavat esiin toisaalta vaikkapa perinteisten kelttiläisten instrumenttien käyttö ja toisaalta muut yksityiskohdat, kuten gregoriaanista kirkkolaulua tyyllillisesti mukaileva kuoro.

Edellä mainitut keinot limittyvät myös Buhlerin (2000) tekemään kahtiajakoon myyttisten ja lingvististen johtoiheiden välillä niiden käyttötarkoituksen perusteella, koska ne ovat omiaan tekemään narratiivin maailmasta moniulotteisemman. (Vaikka "lingvistinen" onkin tässä yhteydessä terminä hieman harhaanjohtava, se kuvaa melko osuvasti musiikillisen viittauksen merkitsijä/merkitty-suhdetta ja on siten käyttökelpoinen.) Esimerkkinä alkuperäistä wagnerilaista ideaalia lähelle pääsevästä eli myyttisestä funktiosta Buhler (2000, 41–45)

käyttää *Tähtien sota* -elokuvan (Star Wars, 1977) Voiman johtoaihetta, joka kuullaan täydellisessä muodossaan jo ennen kuin yleisölle on edes kerrottu Voimasta mitään. Näin semioosi eli merkityksen antaminen pysyy yleisön kannalta epävakaisena ja viittaussuhteet monitulkinnallisina. Myöhemmissä elokuvan jatko- ja etuosissa kuultava *Imperial March* taas toimii Buhlerin mukaan yksioikoisena lingvistisenä merkinä Pimeän puolen armeijoiden tai pahan ruumiillistuman Darth Vaderin ilmestymisestä kuvaan.

Liukuva semioosi viittaa kerronnallisesti siihen, että Voima on kaikkialla, kun taas Pimeä puoli on mustavalkoinen dynamiikaltaan. Analogioita tämän vastakkainasettelun suhteen on helppo löytää myös *Sormuksen ritareista*, jossa vielä hyvin ohuena henkilöhahmona pysyvän Klonkun teema pääsee ilmoille ainoastaan silloin, kun hän näkyy kuvassa tai häneen viitataan suoraan elokuvan tarinassa. Toisaalta esimerkiksi Sormuksen saattueen teemaa käytetään alussa myyttisesti jo hobittikaksikko Frodon ja Samin poistuessa kotikonnuiltaan (kuva 2), vaikka se pääseeikin täyteen muotoonsa vasta Rivendellissä varsinaisen saattueen muodostamisen yhteydessä elokuvan puolivälissä. Myöhemmin johtoaihe sirpaloituu joukkion itsensä lailla Anduin-joen rannalla tarinan loppuhuiennuksen aikana, jolloin Sormuksen viejä Frodo päättää jatkaa matkaansa yksin. Konnotatiivisten kulttuurien välisten yhtymäkohtien muodostamisen lisäksi Shore siis syventää Keski-Maan mytologista ulottuvuutta irrottamalla johtoaiheensa tiukan lingvistisestä mallista, jota kuitenkin voidaan pitää johtoaiheen melko yleisenä käyttötarkoituksena nykypäivän Hollywood-elokuvassa.

Kontekstualisoidakseni Bordwellin ja Thompsonin (2003, 357) luettelemia käyttötarkoituksia on tässä vaiheessa ehkä hyvä todeta, että Shoren johtoaiheiden käytön voidaan tulkita liittyvän ennen muuta kahteen eri päämäärään. Nämä ovat historiallinen ja kulttuurinen spesifisyys sekä narratiivinen koherenssi. Aavistuksen paradoksaalisesti tämä koherenssi saavutetaan variaation kautta. Suurin osa *Sormuksen ritarien* tärkeimmistä johtoaiheista, kuten Sormuksen saattueeseen ja hobitteihin liittyvät teemat, ovat läpi elokuvan jatkuvassa muutostilassa. Vaikka Shoren voidaan siis katsoa liikkuvan jatkuvasti myyttisten johtoaiheiden kentällä, toisiinsa punoutuvia sävelkulkuja kehitellään ja muunnellaan samalla narratiivisten konnotaatioiden ehdoilla. Lopputuloksen monivivahteisuus tekee mahdolliseksi myös Mahtisormuksen kaltaisen entiteetin musiikillisen kuvailun.

Mahtisormuksen johtoaiheet

Olen jakanut osittain Shorea itseään ja *Taru sormusten herrasta* -elokuvatrilogian musiikkiin perehtynyttä Doug Adamsia (2005) mukaillen Sormuksen musiikillisen persoonallisuuden kolmeen johtoaiheeseen: "Sormuksen historia", "Sormuksen viettelys" ja "Sormuksen pahuus". Jako ei sinänsä merkitse kannanottoa lingvististen ja myyttisten funktioiden välillä,



(2) Hentoinen versio Sormuksen saattueen teemasta lähettää Frodon ja Samin matkaan epävarmoissa tunnelmissa.

vaan kaikki eri johtoihteet toimivat ajoittain molemmilla tasoilla, joskin myyttisyys on huomattavan korostetussa asemassa. Seuraavassa aion siis käsitellä pelkkien teemojen itsensä lisäksi myös Sormuksen johtoihteiden ja narratiivin suhteita.

Sormuksen johtoihteissa on elokuvan muihin vastaavalla tavalla hallitseviin teemoihin verrattuna vain vähän variaatiota. Samat sävellajit, tyylit ja instrumentit toistuvat suhteellisen vakaina, minkä Adams (2005) liittää Sormuksen universaalin vetovoimaan, jonka ei tarvitse muuttaa muotoaan uhrista toiseen. Ehkä juuri variaation "puutteen" kompensoimiseksi johtoihteet ovat hyvin erilaisia toisistaan. Niin kuin Adamskin toteaa, kaikki teemat kuvaavat silti Sormuksen moniulotteisuuden eri puolia: joko sen synkkää historiaa, sen huomaamatonta viettelevyyttä tai sen perinpohjaista pahuutta.

Ensimmäinen aihe: Sormuksen historia

Sormuksen ritarit alkaa Galadrielin taustakerronnalla eli voice-overilla, jonka aikana kuullaan myös Lothlórienin johtoihteen pelkistetty versio. "The Lord of the Rings" -tekstin tultua näkyviin päästään heti käsiksi "Sormuksen historia" -teemaan, joka on tässä kohtaa paitsi selkeä lingvistinen viittaus itse Sormusten herraan eli Sauroniin, mutta myös myyttinen viittaus Sormukseen, sillä Sauronin ja Sormuksen kiinteää suhdetta ei ole vielä ehditty tuomaan esille. Tilanne on hieman vastaava kuin alkuperäisten *Tähtien sota* -elokuvien ensi sekuntien tapauksissa, joissa kaikissa ääni tulee ennen kuvaa. Näin niissä "kuulo nostetaan aluksi tärkeämmäksi kuin visuaalisuus" (Buhler 2000, 38). Samalla vastaanottajaa ohjataan aktivoimaan silmiensä lisäksi korvansa.

Shore on maininnut haastatteluissa, että hän kirjoittaa usein musiikkia, joka nousee ja laskee hengitystä kuvaavalla tavalla. "Sormuksen historiassa" sävelkululla on juuri tällaisia antropomorfisia vivahteita, jonka tuloksena viittaukset Sauronin elävään uhkaan saavat vahvistusta. Johtoihteen alun pidennetty puolisävelaskeleen nousu toistuu "Sormuksen pahuudessa", painottaen näin Sormuksen synkkää menneisyyttä.

"Sormuksen historia" paljastuu elokuvan loppupuolella hieman yllättäen gondorilaiseksi teemaksi, kun sormuksen viejät melovat Argonathin läpi. Luonnollinen yhtymäkohta tietenkin on Sormuksen ensimmäinen ihmiskantaja eli Isildur, joka esitellään yleisölle elokuvan prologissa. Pääsääntöisesti "Sormuksen historiaa" käytetään elokuvassa (prologin ulkopuolella) silloin, kun Sormuksen menneisyydessä tapahtuneet kohtalokkaat virheet uhkaavat tapahtua uudelleen. Erityisen mielenkiintoinen on Frodon ja Isildurin maanmiehen Boromirin samanaikainen katoaminen jokirannasta Parth Galenissa, jolloin teema korostaa nimenomaan historian olevan lähellä toistaa itseään; Boromir on seuraamassa entisaikojen

kuninkaansa Isildurin jalanjälkiä kuolemaan. Teema kajahtaa ilmoille voimakkaana samalla hetkellä, kun Boromirin leiriin jääneestä kilvestä leikataan metsässä kulkevaan Frodoon (kuva 3); synkronointi korostaa musiikin merkitystä entisestään, joten tilanne on mainio esimerkki siitä, minkä takia termi "taustamusiikki" ei aina ole kovinkaan onnistunut valinta elokuvallisesta ilmaisusta puhuttaessa.

Toinen aihe: Sormuksen viettelys

Toinen Sormuksen johtoihteista on "Sormuksen viettelys" Tämä hillitty teema on sävelletty poikakuorolle, minkä käyttö sisältää vastakkainasettelun hobittien poikamaiseen olemukseen, joka on omiaan vastustamaan Sormuksen viekoittelevaa kutsua. Lisäksi kuoro antaa Sormukselle nuoruutta ja uutta elämää uhkuvan, mutta samalla petollisen huomaamattoman äänen myös musiikin kautta.

"Sormuksen viettelystä" käytetään elokuvassa pääsääntöisesti silloin, kun jollakulla hahmolla on vaarana joutua Sormuksen mahdin pauloihin. Teema kuullaan ensimmäistä kertaa, kun velho Gandalf on eroamassa Frodosta ja Samista elokuvan alkupuoliskolla ja hobitit jäävät taittamaan matkaa kahdestaan. Frodo asetetaan näin alttiiksi Sormuksen viettelevälle voimalle, sillä tähän saakka Gandalfin läsnäolo oli auttanut Frodoa pysymään neutraalina Sormuksen suhteen.

Toisen kerran teema kuullaan yhdeksänhenkiseksi muuttuneen seurueen taittaessa matkaa Sumuvuorilla lähellä Caradhrasin huippua, kun Frodo kaatuu syvässä lumessa. Boromir poimii tippuneen Sormuksen hangesta, jolloin sekä hänen Rivendellissä syntynyt mielenkiintonsa Sormusta että Sormuksen oma pitkään horroksessa ollut mielenkiinto ympäröivää maailmaa kohtaan vahvistuvat edelleen (kuva 4). Musiikin avulla luodaan siis pohjaa yhtä aikaa Boromirin traagista kohtaloa ja Sormuksen voimistumista ajatellen.

Hieman vastaava tilanne syntyy Parth Galenissa, jossa Isildurin perilliseksi paljastuva Aragorn, "Sormuksen viettelyksen" jälleen soidessa ja Boromirin jo murruttua, onnistuu vastustamaan Sormuksen kutsua ja antaa Frodon paeta yksin vaaran uhatessa. Kuten edellä musiikin kerronnallinen painoarvo korostuu synkronoinnin kautta: kun Frodon Sormusta pitelevä käsi kääntyy nyrkkiin, viettelyksen teema katkeaa samalla hetkellä kertoen Sormuksen epäonnistumisesta Aragornin suhteen.

Kolmas aihe: Sormuksen pahuus



(3) Seuraavan leikkauksen merkitystä vahvistetaan "Sormuksen historia" - johtoihteella.

Kuten *Tähtien sota* -elokuviissa Darth Vaderin kanssa pitkälti käsi kädessä kulkevan *Imperial March* -teeman tapauksessa, pahan pääteemaa säästellään pitkälti *Taru Sormusten herrasta* -trilogian päätösosaan. Ahdistavuudessaan kammottava "Sormuksen pahuus" on siis melko harvinainen *Sormuksen ritareissa*, sillä Sauronin mahti ei vielä ole ehtinyt kasvaa täyteen mittaansa. Samoin kuin haltioiden kohdalla, Shore maustaa johtoaihetta itämaiselta vivahtavilla instrumenteilla antaakseen Mordorin kulttuurille muinaisuuden ja salaperäisyyden tunnun; käytössä on esimerkiksi harvoin elokuvissa kuultu marokkolainen *rhaita*-puhallin (Adams 2005).

Teemaa kuullaan käytännössä elokuvan aikana vain kolme kertaa, joista ensimmäinen on Sauronin linnoituksen Barad-Dûrin uudelleenrakennusta esittelevä kamera-ajo. Kyseessä on siis melko suora lingvistinen viittaus Sormuksen herran kasvavaan mahtiin. Kaksi muuta tapausta, eli Rivendellin neuvoston kokoontuminen ja Lothlórienissa haltiakuningatar Galadrielin ennusteet tulevasta, jatkavat tavallaan samalla linjalla viittauksillaan Sauronin mahtiin, mutta molemmissa tilanteissa Sauron myös puhuttelee suoraan Frodoa. Elokuvan loppuosan kohtauksessa Lothlórienissa teema jopa muuttuu entistä uhkaavammaksi, kun jo voimistunut Sauron pääsee silmineen Galadrielin peilin kautta Sormuksen "lähelle" (kuva 1).

Joka tapauksessa "Sormuksen pahuudella" on Sormukseen liitettävistä teemoista mielestäni selkeimmin lingvistinen viittausfunktio. Käytön tekee monimuotoisemmaksi tosin teeman yhteydessä edellä mainituissa kahdessa tapauksessa Sormuksen kautta välitetty Sauronin puheääni, jonka avulla hän yrittää horjuttaa Frodon henkistä tasapainoa entistä enemmän. Palaan Elrondin neuvoston tapahtumiin ja Sauronin puhumaan mustaan kieleen seuraavassa ja samalla viimeisessä osiossa, joka irtautuu siis hieman pelkän musiikin tarkastelusta kiinnittämällä huomiota myös muihin ääniraidan osa-alueisiin ja niiden kerronnallisiin elementteihin.

Sauron

Musiikilliset ja muut äänelliset keinot ovat osaltaan tekemässä Mahtisormuksesta henkilöhahmomaista toimijaa. Toisin sanoen kyse on siitä, miten Sauronin hahmo, joka on periaatteessa yhtä Sormuksen kanssa, tuodaan esiin sen kautta. Kerronnallisesti ajateltuna Sormuksen ja sen kautta Sauronin uhan on pakko olla todellinen, jotta elokuvan draaman kaari ei katkeaisi, tai että sen tapahtumat tulisivat ylipäänsä ymmärrettäviksi vastaanottajalle.

Sormuksen mahtia valotetaan *Sormuksen ritareissa* monilla erilaisilla tavoilla, joista yhtenä esimerkkinä Gandalfin ja Galadrielin järkyttyneet reaktiot Frodon tarjotessa heille Sormusta;



(4) Boromir ja "Sormuksen viettelys".

kysymyksessähän ovat kuitenkin mahdollisesti kaikkein voimakkaimmat Mordorin valtaa vastustavat yksilöt koko elokuvassa. Toisaalta Sauronin synnyttämä uhka perustuu trilogian ensimmäisessä osassa vielä suurilta osin pelkästään Sormuksen ominaisuuksiin ja tätä aspektia korostetaankin lukemattomilla lähikuvilla siitä varsinkin elokuvan alkuvaiheessa. Jackson tekee muutenkin tarinan olennaisimmat elementit selviksi heti alussa, sillä jo elokuvan ensimmäinen kuva esittää Sormuksen valmistusta (kuva 5). Lisäksi käytännössä elokuvan koko mittava prologi on kerrottu Sormuksen näkökulmasta.

Sauronin tietyn "läsnäolottomuuden" takia kuuntelemisesta tuleekin vähintään yhtä olennaista kuin katsomisesta, jos hänen persoonallisuuttaan tai kerronnallista merkitystään halutaan tulkita kokonaisvaltaisesti. Eräs ääneen liittyvä keino limittyy Buhlerin (2000) huomioon siitä, miten kuuloaisti mahdollisesti aktivoidaan ennen näköaistia. Ranskalainen elokuvaäänisuunnittelija ja -tutkija Michel Chion (1994, 72–73) kirjoittaa seuraavasti:

"Elokuville on melko tavallista, että pahat, pelkoa herättävät tai muilla tavoilla voimakkaat hahmot esitellään äänen kautta ennen heidän näyttyytymistään kankaalla, siis ennen kuin heidät niin sanotusti de-akusmatisoidaan."

Kieltämättä Sauron on jo siirretty pois akusmaattisen kentästä prologissa, jossa hänet esitetään ihmistä muistuttavassa olomuodossaan. Hänen ihmismuotonsa kuitenkin tuhoutuu, eikä hänen elokuvassa puhumansa musta kieli aluksi paljasta alkulähdettään vaan ainoastaan välittäjän, Sormuksen. Vasta Frodon otettua vastentahtoisesti Sormuksen käyttöönsä, elokuvassa paljastetaan Sauronin senhetkinen olomuoto eli luometon, tulinen Silmä.

Sauronin jatkuvasti kasvava vaikutus tarinan tapahtumiin tulee selkeästi esille tilanteissa, joissa hän puhuu Frodolle Sormuksen kautta elokuvan aikana. Kun Frodo ja Gandalf keskustelevat Sormuksesta Frodon asumuksessa Repunpäässä, he eivät edes aluksi kuule Sauronia Frodon tutkiessa Sormuksen kaiverruksia. Frodon väittäessä Sauronin olevan kuollut, molemmat aistivat jo hänen vastalauseensa ja samalla läsnäolonsa huoneessa. Frodon matkustaessa ilman Gandalfia hän on Sormuksen viejänä ainoa hobiteista, joka kuulee Sormuksen kutsun matkalla Briin kylään, Briissä Pomppivan ponin majatalossa ja Viimapään raunioissa ennen saapumista Rivendelliin. Jokaisella kerralla Sauronin puheet pitenevät ja voimistuvat, mutta pysyvät silti koko ajan subjektiivisina ääminä.

Rivendellissä Sauron puhuu neuvoston kokoontumisen aikana Boromirin yrittäessä ottaa Sormusta käteensä ja kääpiöiden edustajana toimivan Gimlin yrittäessä tuhota sen. Lisäksi hänen äänensä voimistuu neuvoston kääntyessä itseään vastaan alkaessaan riidellä siitä, mitä Sormuksella pitäisi tehdä. Tässä yhteydessä kuullaan myös "Sormuksen pahuus" -teemaa, joka edelleen vahvistaa oletusta siitä, että Sormus itse on riitelyn takana. Tässä tapauksessa Sauron ei enää kohdistaa puhettaan suoranaisesti Frodoon, vaan pikemminkin kaikkiin paikalla



(5) Elokuvan ensimmäinen kuva tuo Sormuksen välittömästi tarinan keskiöön.

oleviin.

Lopulta Parth Galenissa Frodon paetessa Boromirilta Sormuksen avulla, Sauron vetää Frodon varjomaailmassa aina Barad-Dûrille saakka, jossa Silmä puhuu Frodolle voimakkaammin kuin koskaan. Viikot Sormuksen viejänä ja useat kerrat, jolloin Sormus on jo siihen mennessä ollut Frodon sormessa, ovat laajentaneet Sauronin valtaa hobitin ylle. Elokuvallisesti tämä kehityskulku on yhtä ilmiselvä niin kuvan kuin äänenkin kautta, joten se toimii loistavana esimerkkinä musiikin ja äänen suuresta kerronnallisesta merkityksestä.

Lopuksi

Sormuksen ritarien ääniraita on tiukasti sidottu yhteen kuvallisen ilmaisun kanssa, eikä teoksen eri elementtejä ole mielestäni mielekästä, tai edes mahdollista, analysoida täysin toisistaan irrallisina, ainakaan jos tavoitteena on elokuvan kokonaisvaltainen narratologinen tulkinta. Esimerkiksi tästä voidaan antaa juuri Mahtisormuksen olennainen rooli: jos yleisö ei sisäistä Sormuksen pelkän läsnäolon mukanaan tuomaa suurta uhkaa, monet tarinan käänteistä voivat hyvinkin tuntua oudoilta tai jopa järjettömiltä.

Tässä yhteydessä on myös hyvä pitää mielessä, kuinka suhteettoman huonossa asemassa elokuvamusiikin tutkimus on perinteisesti ollut ääniraidan kokemukselliseen ja kerronnalliseen merkitykseen nähden. *Sormuksen ritarienkin* tapauksessa Howard Shoren musiikki on elintärkeä osa Peter Jacksonin *audiovisiota* (ks. Chion 1994), jonka vastaanottaminen, tehtiin se sitten tulkinnallisista tai nautinnollisista lähtökohdista, vaatii yhtä lailla sekä silmiä että korvia.

Parempia aikoja odotellessa voi vain toivoa, että jokaiseen kieleen muutoksen ajallaan tuova niin kutsuttu synkroninen variaatio tekee pian tehtävänsä, jotta elokuvailmaisua alettaisiin yleiselläkin tasolla ymmärtää nykyistä moniulotteisempana taidemuotona. Toivottavasti siis emme enää koskaan vain ja ainoastaan "katsoisi" elokuvia, vaan myös aidosti kokisimme ne, kokonaan.

Anttoni Lehto

[WiderScreen.fi 1/2006](http://www.widerscreen.fi/2006/1/teemana_sauron.htm)

Aineisto

Adams, Doug (2005), *The Music of the Lord of the Rings Films: Part 1 – The Fellowship of the Ring*. CD-levyllä Howard Shore (säv.), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring – The Complete Recordings*. Burbank and New York: Reprise Records.

Châtelain, Luc (2004; exec. prod.), *Howard Shore: Creating the Lord of the Rings Symphony – A composer's journey through Middle-Earth*. DVD. New York: New Line Home Entertainment.

Pellerin, Michael (2002; exec. prod.), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring – Special Extended DVD Edition*. New Line Platinum Series. New York: New Line Home Entertainment.

Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) Yhdysvallat 2001 & 2002. Tuot: New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company. Ohj: Peter Jackson. Käsikirj: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson (J.R.R. Tolkienin kirjan pohjalta). Mus: Howard Shore. Ensiesitys Suomessa 2001, pidennetty versio 2002.

Tutkimuskirjallisuus

Bordwell, David & Thompson, Kristin (2003), *Film Art: An Introduction*. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill.

Buhler, James (2000), *Star Wars, Music, and Myth*. Teoksessa James Buhler, Caryl Flinn & David Neumayer (eds.), *Music and Cinema*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 33-57.

Buhler, James (2001), Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film. Teoksessa K.J. Donnelly (ed.), *Film Music: Critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 39-61.

Chion, Michel (1994), *Audio-Vision: Sound on screen*. Translated and edited by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing and Bloomington: Indiana University Press.

Juva, Anu (1995), *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Kalinak, Kathryn (1992), *Settling the Score: Music and the classical Hollywood film*. Madison:

The University of Wisconsin Press.

Théberge, Paul (2004), *These Are My Nightmares: Music and sound in the films of David Cronenberg*. Teoksessa Philip Hayward (ed.), *Off the Planet: Music, sound and science fiction cinema*. London: John Libbey Publishing.

© WiderScreen.fi 6.6.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

