

# Elokuvamusiikin narratiiviset merkitykset: tarkastelussa Rocky ja The Karate Kid

14.12.2016

[Rocky The Karate Kid elokuvamusiikki montaasi narratiivisuus](#)

## Heikki Rosenholm

hepero[a]utu.fi

HuK

Kulttuuriperinnön tutkimus

Turun yliopisto

*Elokuvamusiikin tarkastelu narratiivisena eli tarinankerronnallisena tekijänä ei ole itsestään selvää. Elokuvamusiikki on usein mielletty lähinnä visuaalisten piirteiden taustalla vaikuttavana tekijänä, jonka pääasiallisena tehtävänä on luoda tunnelma elokuvassa esiintyville hahmoille ja tapahtumille. Erityisesti valtavirtaan (mainstream) kuuluvissa Hollywood-elokuvissa musiikkia on pidetty pitkälti ei-narratiivisena. Katsauksessa tarkastellaan kahta valtavirtaa edustavaa Hollywood-elokuvaa – Rocky (1976) ja The Karate Kid (1984) – ja niiden musiikissa esiintyviä narratiivisia tekijöitä.*

*Rocky (1976) ja The Karate Kid (1984) ovat tyypillisiä amerikkalaista unelmaa käsitteleviä urheiludraamaelokuvia, jotka kuvaavat yksilön nousua altavastaajan asemasta lajinsa suurimmaksi tähdeksi ja mestariksi. Rockyn päähenkilö on amatööriyrkkeilijä Rocky Balboa (Sylvester Stallone), jolle tarjoutuu yllättäen tilaisuus otella mestaruustittelistä. The Karate Kid on kasvutarina nuoresta 16-vuotiaasta Daniel LaRussosta (Ralph Macchio), joka ottaa osaa karateturnaukseen palauttaakseen kunniansa ja todistaakseen kykynsä häntä kiusaaville koulutovereilleen.*

*Rocky ja The Karate Kid muistetaan keskeisistä päähenkilöistään ja tarinastaan, mutta myös musiikistaan. Erityisesti Rockyn “Gonna Fly Now” ja The Karate Kidin “You’re the Best” -kappaleet ovat nousseet ikoniseen asemaan. Molempiin kappaleisiin sekä elokuvien muuhun musiikkiin vaikutti keskeisesti säveltäjä Bill Conti (s. 1942), joka omien sanojensa mukaan haluaa musiikillaan ottaa katsojat hallintaansa ja kertoa, mitä heidän kuuluu tuntea elokuvan tarinaa ja hahmoja kohtaan. Bill Contin musiikillinen läpimurto tapahtuikin juuri Rockyssa, jonka “Gonna Fly Now” -sävellyksestä hän sai parhaimman alkuperäiskappaleen Oscar-palkintoehdokkuuden. The Karate Kidin “You’re the Best” -sävellyksen Conti tuotti yhdessä lauluntekijä Allee Willisin sekä*

säveltäjä ja laulaja Joe Espositon kanssa. Conti on myös useamman kerran toiminut Oscar-gaalan musiikillisena johtajana. ([Archive of American Television.](#))

Elokuvamusiikki jaetaan perinteisesti *diegeettisiin* sekä *ei-diegeettisiin* osioihin. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan elokuvan luomassa maailmassa kuultavaa musiikkia ja ei-diegeettinen taas edustaa elokuvassa kuultavaa taustamusiikkia. (Ks. Bacon 2000, Stilwell 2007 ja Goldmark, Kramer & Leppert 2007.) Katsauksessa tarkastellaan erityisesti *Rockyn* ja *The Karate Kidin* ei-diegeettisen musiikin kerronnallisia eli *narratiivisia* tekijöitä: millä tavalla ne kertovat päähenkilöiden kohtaamista vaikeuksista ja haasteista, sekä miten musiikki kuljettaa päähenkilöiden tarinoita eteenpäin. Mikä on musiikin narratiivin suhde elokuvan muihin narratiivisiin tekijöihin, kuten hahmoihin ja tarinaan?

Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ja Richard D. Leppard ovat kirjassaan *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (2007) puhuneet musiikin syrjään jäämisestä elokuvatutkimuksissa: elokuvat usein mielletään enemmän visuaalisiksi kuin äänellisiksi kokemuksiksi. Tämä on yleinen virhe varsinkin elokuvien tarinoita analysoidessa, sillä musiikin merkitystä tarinankertojana ei ole syytä jättää huomiotta. (Goldmark, Kramer & Leppard 2007, 2.) Esimerkiksi *The Karate Kidin* loppupuolella kuultava “You’re the Best” ja *The Survivors* -yhtyeen esittämä “The Moment of Truth” tiivistävät tarinan, jota Daniel on käynyt läpi elokuvan muiden narratiivisten tekijöiden välityksellä.

Goldmark, Kramer ja Leppard antavatkin musiikille kolme keskeistä representaationaalista merkitystä. Ensimmäinen on *tarkoitus* (meaning); elokuvan pitää representoida sitä mitä musiikki representoi. Tämä tarkoittaa sitä kontekstia, jonka yhteydessä musiikki esitetään. Toiseksi mainitaan *tekijä* (agency); musiikki narratiivisena tekijänä voi ilmaista mitä tahansa ja vaikuttaa siihen, mitä narratiivisia tekijöitä se ilmaisee. Kolmanneksi mainitaan *identiteetti* (identity); musiikkia ei elokuvassa kuvata, vaan se kuullaan. Musiikki muokkaa omaa identiteettiään suhteessa elokuvan kuvalliseen kontekstiin ja antaa sille esimerkiksi symboliset merkitykset. (Goldmark, Kramer & Leppard 2007, 6–7; ks. Almén & Pearsall 2007.)

Katsauksen alussa käydään läpi elokuvamusiikin narratiivisuuteen liitettäviä haasteita ja erilaisia tulkintoja. Esimerkkelokuvien *Rocky* ja *The Karate Kid* musiikit käsitellään tämän jälkeen ja lopussa tarkastellaan, millaisin keinoin ja kuinka useasti narratiivinen musiikki elokuvissa loppujen lopuksi on läsnä.

## Elokuvamusiikki narratiivisena tekijänä

Elokuviissa narratiivisuus yhdistetään usein tapahtumiin, henkilöihin ja muihin kuvassa näkyviin tekijöihin, joiden avulla elokuvan tehtävä on kertoa tarinansa katsojille. Vastavuoroisesti katsojien pitää ymmärtää, miten tarina on rakennettu elokuvan luomassa maailmassa niiden avulla (ks. Cook & Bernink 1999, 322–323; klassisten Hollywood-elokuvien narratiivisuudesta yleisesti ks. myös Cook & Bernink 1999, 39–41). Musiikin narratiivisuus on kuitenkin myös huomionarvoista, eikä sitä sovi aliarvioida. Tutkija Jeff Smithin mukaan osittainen musiikin huomiotta jääminen katsojien keskuudessa johtuu yksinkertaisesti siitä, että tarina ja visuaaliset seikat vievät suurimman osan huomiosta; katsojat eivät käy elokuvissa kuuntelemassa musiikkia (Smith 1996, 230).

Klassisen Hollywoodin aikana – erityisesti 1930–1960-lukujen aikana valmistuneissa elokuvissa – musiikin haluttiin usein olevan taka-alalla, jottei se häiritsisi elokuvan katsomiskokemusta (ks. Smith 1996, 231–232). Musiikki antaa elokuvissa kuitenkin monia merkityksiä tarinalle, joita se selittää omilla keinoillaan. Musiikin huomioiminen on myös jäänyt narratiivisuutta käsittelevissä analyyseissä vähemmälle, koska musiikin kuvailu sanoin on haasteellista. Erityisesti näin tapahtuu, kun analyysin tekijällä ei ole musiikkitieteen asiantuntemusta. Musiikin selkeimpien kohtien kirjaamista ei ole myöskään nähty välttämättömänä tai edes hyödyllisenä analyyseissa. (Tästä enemmän ks. Cook 2007.)

Musiikin narratiivisuudesta puhuttaessa on syytä nostaa esiin elokuvissa mahdollisesti esiintyvä montaasi, joka korostaa tarinan narratiivisuutta erityisesti kuvan ja musiikin yhteistyötä; musiikki tuo esiin elokuvan teemaa kuvien samalla viedessä tarinaa eteenpäin. Montaasin ulkopuolella oleva ei-diegeettinen musiikki saatetaan mieltää vain taustamusiikiksi ilman suurempia tarinankerronnallisia elementtejä. Montaasin yhteydessä musiikin merkitys kuitenkin korostuu monellakin tapaa. Esimerkiksi montaasin aikana kuultavan kappaleen lyriikat liittyvät usein siinä esiintyviin tapahtumiin ja henkilöihin. Näin on esimerkiksi *Rockyn* harjoittelumontaasissa “Gonna Fly Now” -kappaleen soidessa taustalla ja *The Karate Kidin* “You’re the Best” -kappaleen soidessa Danielin karateturnauksen aikana.

Klassisissa ja monissa valtavirtaa edustavissa Hollywood-elokuvissa musiikkia käytetään lähinnä ilmaisemaan henkilöiden tunteita ja tarinassa vallitsevaa ilmapiiriä; tämäkin on vaikuttanut siihen, miksi musiikin analyysi on saattanut jäädä vähemmälle. Poikkeustapauksia kuitenkin löytyy runsaasti. Esimerkiksi Stanley Kubrickin *Hohto* (*The Shining*, 1980) hyödyntää musiikkia moniulotteisesti tarinankerronnassa synkronisoimalla musiikin päähenkilöiden repliikkien ja eleiden kanssa. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii kohtaus, jossa Danny-poika (Danny Lloyd) juttelee

hulluuteen ajautuvalle isälleen Jackille (Jack Nicholson). Heidän repliikkinsä, eleensä ja ilmeensä on synkronoitu musiikin tahtiin erittäin tarkasti. Musiikki saavuttaa huipentumansa kohtauksen lopussa, kun Danny kysyy: ”Ethän sinä koskaan vahingoittaisi äitiä tai minua?”. Tuloksena on selkeästi elokuvan kauhuteemaa korostava tunnelma. Kun elokuvan musiikkimaailma luo näin vaikuttavan tunnelman ja tarinankerronnan visuaalisiin piirteisiin ja muuhun tarinaan nähden, puhutaan *polarisoinnista*. (Bacon 2000, 235–236.)

Tutkija Samuli Hägg on toteuttanut narratologista rekonstruoitua luentaa Kate Bushin kappaleesta *Army Dreamers*. Hägg havainnollistaa, kuinka musiikki ja sen sanoitukset ovat yhteistyössä keskenään kertoen tarinaa. Hägg kiinnittää huomiota kappaleen sointuihin, melodiaan, lyriikoihin ja jopa korostaa laulaja Kate Bushin merkitystä musiikin tarinankerronnassa. (Ks. Hägg 2010, 127–134.) Musiikkivideoiden analyyseissä onkin usein enemmän kiinnitetty huomiota tarinankerrontaan liittyviin tekijöihin. Brittiläisyhtye Queenin monet musiikkivideot hyödyntävät myös narratiivisia elementtejä kertoessaan tarinaa musiikilla (ks. Cook 2007, 125–128). Elokuvissa musiikkivideoihin liitettävät tarinankerrontaelementit tulevat esiin juuri montaaseissa, joissa korostuvat myös lyriikoiden, musiikin melodian ja sävyn sekä visuaalisten seikkojen yhteistyö.

Elokuvatutkija Henry Bacon puhuu *parafraasin* ja *kontrapunktin* käsitteistä musiikin narratiivisten tekijöiden analyyseissä. Parafraasilla tarkoitetaan musiikin käyttöä siten, että se vahvistaa kuvan ja tarinan esittämiä asioita. Kontrapunkti taas luo vastakkaisuuksia kuvan, tarinan ja äänimaailman välille siten, että ne luovat toisistaan poikkeavia merkityksiä. Nämä käsitteet ovat olleet yleisemmin käytössä venäläisen elokuvateoreetikko Sergei Eisensteinin ajoista lähtien. Kun äänielokuvat tulivat osaksi elokuvateollisuutta, Eisenstein oli huolissaan siitä, että äänen käyttö tulevaisuudessa vain synkronisoitaisiin kuvan kanssa ja täten äänen kerronnalliset tekijät jäisivät pimentoon. Hän ei ollut täysin väärässä, sillä monessa elokuvassa musiikin pääasiallisena tarkoituksensa vaikuttaisi olevan nimenomaan korostaa vain tunnelmaa, eikä kertoa tarinaa. (Bacon 2000, 234–236.) Aikaisemmin mainittu esimerkki *Hohdon* kohtauksesta kuitenkin osoittaa, että narratiivinen musiikki ei ole kadonnut äänielokuvan synnyn myötä.

Polarisoinnin, parafraasin ja kontrapunktin käsitteisiin nojaava musiikin narratiivisuuden analyysi on aina tietysti hyvin tulkinnanvaraista, sillä elokuvan katsojat kiinnittävät huomiota eri tavoilla elokuvan tekijöihin, kuten musiikkiin. Voidaan silti todeta, että varsinkin kontrapunktin ja polarisoinnin keinoin *Rocky* ja *The Karate Kid* luovat narratiivisuutta musiikilla. *The Karate Kidissä* musiikin narratiivisuus tuodaan ilmi juuri Danielin ja tämän kiusaajan Johnnyn (William Zabka) erinäisissä kohtauksissa. *Rockyssa* taas ”Gonna Fly Now” esitetään lukuisin eri variaatioin

useissa kohtauksissa, millä vahvistetaan musiikkikappaleen liittymistä Rockyn elämään ja kokemiin haasteisiin.

Diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin narratiivisuudessa ei aina välttämättä ole suuria eroja. Niiden välilläkin voi olla epäselvyyksiä, sillä ei ole harvinaista, että diegeettinen ja ei-diegeettinen musiikki ovat jollain tapaa vuorovaikutuksissa toistensa kanssa (ks. esim. Stilwell 2007). Usein näin käy elokuvan alussa, kun nähdään ensimmäinen alkutekstien jälkeinen kohtaus; alkutekstien aikana soiva ei-diegeettinen musiikki sulautuu osaksi diegeettistä musiikkimaailmaa.

Jerrold Levinson on pyrkinyt määrittelemään, milloin ei-diegeettinen musiikki on narratiivista. Levinson mainitsee 15 erilaista funktiota ei-diegeettiselle musiikille, joita elokuvateoreetikot ja -kriitikot ovat sille antaneet. Musiikin funktioita ovat esimerkiksi:

- paljastaa henkilöiden psykologiset tunnetilat;
- liittää tietynlainen tunnetila henkilöön;
- ilmoittaa tietynlaisesta ilmiöstä elokuvassa, esimerkiksi pahasta teosta;
- ennakoita jokin dramaattinen tapahtuma tarinassa;
- ohjata tarinan luomaa kokonaistunnelmaa;
- viestii katsojille elokuvan tapahtumien merkitsevän enemmän kuin elämän suuret tapahtumat;
- ehdottaa katsojille, miten tiettyyn tarinan kohtaan pitää suhtautua;
- korostaa elokuvan merkitystä taiteellisen arvostuksen kohteena. (Ks. Levinson 1996, 257–258; ks. myös Bacon 2000, 238–240.)

Viimeistä kohtaa lukuun ottamatta Levinson antaa edellä mainituille esimerkeille narratiivisia merkityksiä (Levinson 1996, 278). Levinsonin jako ei varsinaisesti tuo mitään mullistavaa ei-diegeettisen musiikin narratiivisten tekijöiden merkitykseen ja ne eivät ole mitenkään ehdottomasti määritteleviä tekijöitä. Jako kuitenkin myötävaikuttaa siihen, että ei-diegeettisellä musiikilla todellakin on monenlaisia tehtäviä, joista yhtenä on narratiivisuuden luonti elokuvalla.

Erityiseksi ei-diegeettisen musiikin narratiiviseksi kriteeriksi Levinson kuitenkin nostaa kaksi asiaa. Ensinnäkin musiikin pitää tehdä fiktiivisesti totta asiasta, joka ei ilman musiikin vaikutusta olisi totta. Toiseksi pitää kysyä, vaikuttaisiko musiikin poistaminen kohtauksen sisällön merkittävyyteen.

Jos vastaus on kyllä, niin silloin ei-diegeettinen musiikki voidaan tulkita narratiivisena. (Levinson 1996, 259). Näiden määritelmien voisi sanoa erityisesti koskevan montaaseja, joissa musiikin merkitys korostuu huomattavasti. Danielin karateturnaus antaisi erilaisen vaikutelman tarinalle, jos musiikki ei säestäisi otteluita. Osa tarinankerrontaan liittyvistä elementeistä jäisi varmasti osittain pois.

Levinson itse käyttää esimerkkinä Alfred Hitchcockin elokuvaa *Epäilyksen varjo* (*Shadow of a Doubt*, 1943). Levinsonin mukaan musiikki ei suoranaisesti paljasta, mutta viittaa hyvin vahvasti kuitenkin siihen, että Joseph Cottenin näyttelemä Charlie-eno olisi sarjamurhaaja. Tämä tapahtuu yhdistämällä tietynlainen musiikki kuvastoiheen Charlie-enon kohtauksiin, joissa vihjataan, että hahmolla on synkkiä salaisuuksia. Kun katsojille vahvistetaan, että Charlie-eno oikeasti on sarjamurhaaja, aikaisemmissa kohtauksissa hahmon kohdalla kuultu musiikki ja nähdyt kuvat palaavat jälleen. Musiikki ja kuvat ovat siis yhteistyössä toimineet narratiivisesti. (Ks. Levinson 1996, 264–265.)

Levinson kuitenkin toteaa johtopäätöksissään, että narratiiviset kriteerit täyttävä ei-diegeettinen musiikki ei aina välttämättä ole narratiivista, vaan sillä voi olla perinteikkäät ei-narratiiviset tarkoituksensa (Levinson 1996, 268). Tämänlainen päättely osoittaa, että Levinson ei itsekään osaa täysin varmasti sanoa, milloin ei-diegeettinen musiikki on ehdottomasti narratiivista. Musiikin narratiivinen merkitys on siis hyvin paljon tulkinnanvarainen asia, johon myös muut narratiivisuutta edistävät tekijät (kuten kuva ja tarina) vaikuttavat:

The issues addressed here concerning the interpretation of nondiegetic film music resonate, I suspect, across the whole spectrum of meaning-making elements in film (Levinson 1996, 278).

Levinson vertaa lisäksi elokuvassa esiintyvää ja kuultavaa tuntematonta tarinankertojaa kirjallisuudessa olevaan tarinankertajaan. Yhteistä niille on, että kirjoissa ja elokuvissa tapahtumia selittää ulkopuolinen selostaja, joka usein tietää kaikki tapahtumat. Jos kirjoissa tällainen luetaan narratiiviseksi, niin miksei myös elokuvissa? Kyseessä on tekijä, jonka Levinson yhdistää juuri ei-diegeettiseen eli elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. Levinsonin mukaan tosin monet teoreetikot kyllä myöntävät, että ei-diegeettisellä musiikilla on narratiivisia merkityksiä. (Levinson 1996, 251–253, 257; ks. Bacon 2000, 238.)

Elokuvamusiikin mahdolliset narratiiviset merkitykset jakavat eri alojen tutkijoiden mielipiteitä. Smith on esimerkiksi kritisoinut psykoanalyttisiä käsityksiä, joiden mukaan hyvää musiikkia on

sellainen, jota ei erota elokuvan muista keskeisistä tekijöistä. Tarkoituksena on lähinnä manipuloida katsojien kokemia tuntemuksia musiikilla, mikä saavutetaan parhaiten olemalla liiaksi erottumatta. (Smith 1996.) Ei-diegeettinen musiikki joka tapauksessa kärsii sen tausta- ja tunnelmamusiiikin asemasta. Tämän takia elokuvatutkijoiden analyyseissä ei-diegeettisen musiikin narratiivisuuden analyysi saattaakin jäädä selkeästi taka-alalle tai lähes kokonaan pois. Ei-diegeettistä musiikkia pitäisi myös ajatella tekijänä, jolla on useampia funktioita, kuten Levinsonkin on todennut (ks. Levinson 1996). Tällä tavalla sen käsittely on huomattavasti helpompaa ja moniulotteisempaa.

Aiemmin taka-alalle jäänyttä ääniefektien vaikutusta on alettu huomioida musiikintutkimuksessa erityisesti muutamia vuosia sitten. Aiheesta on kirjoittanut muun muassa Anahid Kassabian tutkimuksessaan *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity* (2013). Kassabian puhuu yleisesti kaikkialla läsnä olevasta äänestä, johon ei aina välttämättä kiinnitetä huomiota. Musiikin olemus vaikuttaa pitkälti siihen, millaisia tulkintoja siitä tehdään. Kassabian onkin puhunut musiikin, äänen ja melun yhteistyöstä elokuvamusiiikin luonnissa. Ne saattavat yhdessä luoda omanlaisen maailmansa, jossa niiden vaikuttavuus ei perustu siihen, mitä kuvassa näkyy. Kassabian näkee tämän ilmiön vaikuttavan erityisesti 1990-luvun loppupuolella ja 2000-luvulla valmistuneissa elokuvissa, kuten *Matrixissa* (*The Matrix*, 1999) ja *Sucker Punchissa* (2011). Tarkempana tutkimusesimerkinä Kassabian käyttää elokuvaa *The Cell* (2000). Kassabian argumentoi, että viimeistään *The Cell* osoittaa, miksi ääntä ei pitäisi jättää toissijaiseksi suhteessa musiikkiin. Elokuvan alussa ollaan autiomaassa, jossa kuullaan hyvin paljon erilaisia ääniefektejä kuten tuulen, kolisevan metallin, hevosen laukan ja marokkolaisen lyömäsoittimen ääniä. Yhdessä nämä pohjustavat äänimaailman, joka perustuu enemmänkin erilaisiin ääniefekteihin kuin musiikkiin. Kassabian ei kuitenkaan yhdistä ääniefektejä narratiivisuuteen, vaan puhuu lähinnä aistinvaraisista kokemuksista ja yleisemminkin uudenlaisesta, enemmän äänimaailmaan panostavasta elokuvatyypistä. (Ks. Kassabian 2013, 33–50.)

Kassabianin tutkimus on hyvä osoitus siitä, kuinka musiikkiin ja äänimaailmaan on esimerkiksi elokuvissa alettu enemmän kiinnittää huomiota. Kassabianin ajatukset ääniefekteistä avaavat mielenkiintoisia uusia tulkintamahdollisuuksia elokuvamusiiikin analyyseille. Hän ei tosin nosta esille elokuvia, jotka ovat valmistuneet ennen 1990-lukua. Aikaisempienkin vuosikymmenien elokuvien äänimaailmojen tarkastelu aistinvaraisuuden perusteella saattaisi tuottaa mielenkiintoisia tulkintoja. Äänimaailman analyyseissa voitaisiin myös yrittää yleisemmin tarkastella narratiivisuutta.

## **Rocky – kehäraakista koko kansan mestariksi**

*Rockyn* pääosassa on Rocky Balboa, Philadelphian lähiöissä asuva amatööri-nyrkkeilijä. Nyrkkeilyn raskaansarjan hallitseva maailmanmestari Apollo Creed (Carl Weathers) päättää antaa yhdelle tuntemattomalle nyrkkeilijälle mahdollisuuden otella maailmanmestaruudesta. Monien vaiheiden jälkeen tämän mahdollisuuden saa Rocky. Alussa Rocky on epävarma voiton mahdollisuuksistaan, mutta saadessaan tukea valmentajaltaan Mickeylta (Burgess Meredith), ystävältään Paulielta (Burt Young) ja tyttöystävältään Adrianilta (Talia Shire), hänen itsevarmuutensa kasvaa ja hän päättää antaa kaikkensa voittaakseen mestaruuden. Rocky ei kuitenkaan voita mestaruutta, vaan häviää niukalla piste-erolla Apollolle. Tästä huolimatta hän on ottelun todellinen voittaja, sillä tarinan aikana hän on onnistunut saamaan Philadelphian asukkaat puolelleen ja karistamaan hartioiltaan häviäjän ja kehäraakin maineensa.

Musiikki *Rockyssa* vaikuttaa yleisesti noudattavan pitkälti valtavirtaa edustaville elokuville tyypillistä kaavaa: musiikki lähinnä kuvastaa Rockyn ja muiden hahmojen tuntemuksia, sekä ilmaisee katsojille, minkälaisista tapahtumista on kyse. Narratiiviset tekijät nousevat esiin lähinnä tunnuskappaleen “Gonna Fly Now” kohdalla. Lyhyt otanta musiikista kuullaan jo heti alkutekstien jälkeen, kun Rocky näytetään katsojille ensimmäistä kertaa amatööriottelussa Spider Ricoa vastaan. Rocky voittaa ottelun hyvin heikonlaisista otteistaan huolimatta. Ottelun alussa kuultava “Gonna Fly Now” lyö alkutahdit hahmon tarinalle ja sulautuu jo heti alussa elokuvan luomaan maailmaan. Se tullaan kuulemaan vielä moneen otteeseen, mikä liittyy sen entistä vahvemmin Rockyn kokonaistarinaan.

Kokonaisuudessaan ja alkuperäismuodossaan kappale kuullaan vain kerran. Tämä tapahtuu montaasissa, joka kuvaa Rockyn harjoittelua mestaruusottelua varten. Montaasissa Rocky juoksee ympäri Philadelphiasta saaden paikallisten asukkaiden kannustuksen taaksensa. Lisäksi Rockyn nähdään harjoittelevan intensiivisesti Mickeyn kanssa nyrkkeilysalilla ja paikallisessa teurastamossa, jossa hän treenaa lyömällä ruhoja. Montaasi ja musiikki huipentuvat Philadelphian taidemuseon edessä oleviin korkeisiin portaisiin, jotka Rocky juoksee loppuun asti. Montaasin lopussa hän tekee voittoisan tuuletuksen nostamalla kätensä ilmaan. Montaasissa korostuu, että Rocky on tavallisten kansalaisten ihannoima, eikä mestaruuden voittamisesta ole kyse vain hänestä itsestään. Rocky edustaa koko Philadelphiasta ja hän on jo noussut sankariksi heidän silmissään, kävi ottelussa miten tahansa.

“Gonna Fly Now” -kappaleen sanoituksista vastasivat Carol Connors ja Ayn Robbins. Kappale ei sisällä paljoa lyriikoita (vain 30 sanaa), mutta se panostaakin enemmän tunteisiin, jotka motivoivat



Rockyn harjoittelua ja liittyvät tämän elämänvaiheisiin. Kappale alkaa vahvalla torvisoitolla. Tämän jälkeen seuraa basson ääni. Torvien kuullaan soivan lähes koko kappaleen ajan. Välillä kuullaan myös kitarasooloja. Contin sävellys sekä Connorsin ja Robbinsin lyriikat onnistuvat luomaan vaikutelman, että Rocky tekee ”lentoaan” kohti huippua:

Trying hard now

It's so hard now

Trying hard now

Getting strong now

Won't be long now

Getting strong now

Gonna fly now

Flying high now

Gonna fly, fly, fly now

Kappaleessa siis lauletaan vahvemiksi tulemisesta ja siihen liittyvistä vaikeuksista. Tavoite kuvataan vaikeana, mutta asiana, jonka saavuttamisessa ei kuitenkaan kestä enää kauaa. Kappale onkin jäänyt elämään populaarikulttuuriin ja se on ollut mukana kaikissa *Rockyn* jatko-osissa, jotka ovat *Rockyn uusintaottelu* (*Rocky II*, 1979), *Tiikerinsilmä – Rocky III* (*Rocky III*, 1982), *Rocky IV* (1985), *Rocky V* (1990), *Rocky Balboa* (2006) ja *Creed: The Legacy of Rocky* (2015).



Video 1. Rocky harjoittelee vielä kerran ennen tulevaa mestaruusottelua. ”Gonna Fly Now” soi montaasikohtauksessa, jossa hän juoksee läpi katujen saaden Philadelphian asukkaiden kannustuksen taaksensa. Lähde: [https://youtu.be/\\_YYmfM2TfUA](https://youtu.be/_YYmfM2TfUA).

Useasti Rockya kuvattaessa kuullaan myös alakuloiselta kuulostavaa musiikkia, joka ikään kuin kuvastaa hänen säälittävää ja heikkoa asemaansa. Tässä kohtaa ei-diegeettinen musiikki toimiikin hyvin perinteikkäin keinoin eli kuvaten hahmon kokemia tunnetiloja (Bacon 2000, 236; Levinson 1996). Musiikki ei näissä kohtia erotu mitenkään erityisen narratiivisena, mutta kuitenkin kertoo jonkinlaista tarinaa liittyen juuri Rockyn elämään. Jos ajatellaan Levinsonin aikaisemmin mainitsemia kriteerejä narratiiviselle ei-diegeettiselle musiikille, niin “Gonna Fly Now” -kappaletta lukuun ottamatta varsinaista narratiivista musiikkia ei esiinny *Rockyssa*. Myös diegeettinen musiikki korostaa joissain kohdissa narratiivisuuttaan. Eräässä kohtauksessa Rocky saapuu tyttöystävänsä kanssa asunnolleen ja laittaa soimaan radion, josta alkaa kuulua hentoa rakkauslaulua. Diegeettinen musiikki viestittää katsojille tarinaa siitä, että elokuvan tarinankerronnassa on myös mukana rakkauden teema.

Kontrapunktin käsitettä ajatellessa *Rockyssa* narratiivisuus tulee selkeästi esille myös aivan elokuvan lopussa. Kun Rocky häviää ottelun Apollolle pistein, fanfaarimainen musiikki kertoo, että hän on myös voittaja, vaikka elokuvan visuaaliset tekijät antavat täysin päinvastaisen kuvan (Apollo tuulettaa näyttävästi voittoaan). Musiikin tarkoitus on enemmänkin ilmaista Rockyn kokonaisuutena Philadelphian asukkaiden ja hänelle läheisten ihmisten keskuudessa.



Kuva 1. Rocky tuulettaa voittoisasti treeninsä lopussa (vasen kuva). Rocky häviää ottelunsa, mutta hän voi silti pitää itseään voittajana (oikea kuva). Harjoittelun aikana ja mestaruusottelun lopussa soiva musiikki vahvistavat tätä voittoisaa tarinaa.

### ***The Karate Kid – teinipojan kasvutarina***

16-vuotias Daniel LaRusso muuttaa äitinsä kanssa New Jerseystä uuteen kotikaupunkiinsa Los Angelesiin. Hänellä on kuitenkin ongelmia sopeutua uuteen kaupunkiin, sillä samaa koulua käyvä John ”Johnny” Lawrence ryhtyy kavereineen kiusaamaan häntä. Samanaikaisesti Daniel kiinnostuu Johnnyn entisestä tyttöystävästä Alistasta (Elisabeth Shue). Heidän välilleen kehittyikin läheinen rakkaussuhde, jota Johnny ei kuitenkaan hyväksy ja päätyy usein haastamaan riitaa Danielin kanssa. Daniel turhautuu tilanteeseen ja lopulta päättää herra Miyagin (Noriyuki ”Pat” Morita) avustamana

osallistua paikalliseen karateturnaukseen ja näyttää Johnnulle taitonsa. Daniel kohtaa karateturnauksen finaalissa Johnnyn, jonka hän kukistaa Miyagin opettamalla karatetaidoilla.

*The Karate Kidissä* musiikki vaihtelee erityisesti elokuvan päähenkilö Daniel LaRusson henkisen kasvutarinan myötä. Ei-diegeettistä musiikkia kuullaan useaan otteeseen elokuvan aikana. Monet ei-diegeettiset musiikit ovat itse asiassa erilaisia laulettuja pop-kappaleita, joita esittävät oman aikansa suositut artistit (ks. [soittolista](#)). Kappaleissa tuodaan hyvin esiin kohtausten tunnelmaa ja tarinaa. Kun elokuvassa pelataan esimerkiksi jalkapalloa hiekkarannalla, kuullaan The Flirts, Jan & Dean -yhtyeen “(Bop Bop) On The Beach”, joka nimensä mukaisesti kertoo hauskanpidosta hiekkarannalla. Bill Conti oli myös mukana monien kappaleiden teossa ja hänen lisäksi musiikkiin vaikuttivat Jack Eskew (instrumentaaliset sävellykset) ja Gheorghe Zamfir (panhuilut). Aluksi musiikki tuntuu olevan Danielin kohtauksissa iloista ja pop-tyylistä, eli tyypillistä teini-ikäisen musiikkia. Danielin henkisen kehityksen myötä musiikki kuitenkin muuttuu selkeästi tasapainoisemmaksi ja vahvemmaksi. Lopulta Danieliin liitettävä musiikki huipentuu “You’re the Best” -kappaleeseen, joka kuullaankin montaasikohtauksessa Danielin karateturnauksen otteluissa.

Ei-diegeettisellä musiikilla kuvataan myös elokuvan vastakkaisuuksia, jotka usein ilmenevät Johnnyn ja hänen kavereidensa esiintyessä kohtauksissa. Danielin istuessa illalla hiekkarannalla nuotion äärellä ja katsellessa Alia musiikki on rauhallista ja hentoa. Samaan aikaan Johnny ja hänen kaverinsa saapuvat moottoripyörillään läheiselle kukkulalle ja katsovat alas kohti hiekkarantaa. Tässä kohtaa musiikki vaihtuu selkeästi synkemmäksi ja intensiivisemmäksi kuvastaen Johnnyn roolia elokuvan antagonistina.

*The Karate Kidissä* kuullaan myös hyvin paljon ns. *johtoaiheista musiikkia*. Tällöin jokin tietty musiikki esiintyy samojen henkilöiden tai tietynlaisten tapahtumien yhteydessä. Valtavirtaelokuvissa tällaista musiikkia harvemmin kehitetään eteenpäin tarinankerronnallisesta näkökulmasta ja musiikki esiintyy hyvin mekaanisin keinoin (Bacon 2000, 241). Herra Miyagin kohtauksissa musiikki on selkeästi johtoaiheista; rauhallista, panhuiluilla soitettua musiikkia. Tyypillisestä valtavirran Hollywood-elokuvasta poiketen herra Miyagin teema kuitenkin kehittyy tarinankerronnallisesta näkökulmasta, sillä teeman voidaan sanoa siirtyvän Miyagin kohtauksista hiljalleen Danielin kohtauksiin. Tällä keinolla elokuvassa halutaan kertoa, että Daniel on ymmärtänyt Miyagin opetukset elämästä ja karatesta. Daniel kuitenkin säilyttää myös nuoren teinipojan identiteettinsä musiikissa, sillä pop-musiikkia kuullaan koko elokuvan ajan Danielin yhteydessä.



Kuva 2. Daniel harjoittelee tasapainoa herra Miyagin opein. Danielin harjoittelun aikana kuullaan rauhallista panhuiluilla soitettua musiikkia, joka elokuvassa pääosin esiintyy Miyagin kohtauksissa, mutta nyt sama musiikki on myös kuultavissa Danielin kohtauksissa.

DVD-kopiolta löytyvästä *East meets West* –lyhytdokumentissa (2004, ohj. Michael Gillis) Bill Conti kertoo *The Karate Kidin* musiikista. Conti halusi musiikilla kuljettaa katsojia toisiin paikkoihin, mikä näkyy esimerkiksi elokuvan alussa, kun Daniel muuttaa äitinsä kanssa uuteen kotikaupunkiin. Automatalla kuultava musiikki on rytmikästä ja iloista, ja välillä siinä kuullaan panhuilusointuja. Teemaksi Conti halusi lännen ja idän kohtaamiseen, mikä tulee ilmi niin henkilöissä (amerikkalainen Daniel ja Okinawalta kotoisin oleva Miyagi) kuin musiikissa. Muita kantavia teemoja musiikissa ovat nuoruus ja vanhuus. Nuoruutta korostetaan elokuvassa tyypillisillä pop-musiikkikappaleilla, jotka usein soivat Danielin, Alin ja Johnnyn esiintyessä kohtauksissa. Miyagin kohdalla vanhuutta korostettiin rauhallisuudella ja tasapainoisella panhuilumusiikilla, mikä myös viittaa idän ja lännen kohtaamisen teemaan.

*The Karate Kidissä* kuultavat erilaiset laulettu pop-kappaleet eivät ole mitenkään poikkeuksellisia, kun otetaan huomioon 1980-luvun konteksti, jolloin useassa teinielokuvassa tällaista musiikkia saattoi esiintyä. Näistä kappaleista erityisesti Contin ja Willisin sanoittama ja Joe Espositon laulama “You’re the Best” erottuu eniten edukseen. Lyriikoiltaan sekä melodiselta rytmiltään kappale kuvastaa niitä kamppailuja, joita Daniel on elokuvan tarinan aikana kokenut. Nimensä mukaisesti kappaleessa lauletaan, “You’re the best around. Nothing’s ever going to keep you down” (suom. Olet paras eikä mikään tule pysäyttämään sinua).



Video 2. Daniel taistelee karateturnauksessa tiensä kohti finaalia. “You’re The Best” soi montaasikohtauksessa, jossa Daniel voittaa Johnnyn kavereita ja osoittaa heille olevansa heitä parempi. Lähde: <https://youtu.be/iBktYJsJq-E>.

“You’re the Bestin” oli alun perin tarkoitus olla *Tiikerinsilmä – Rocky III* -elokuvan tunnusmusiikkina, mutta Sylvester Stallone valitsikin The Survivors -yhtyeen “Eye of the Tiger” -kappaleen. “You’re the Best” on aikoinaan [saanut kritiikkiä](#) esimerkiksi siitä, että lyriikoissa sanotaan “History repeats itself” (suom. Historia toistaa itseään), Rockyn tarinaan liittyen.

Musiikin myötä Daniel on Contin mukaan kasvanut teinipojasta mieheksi henkisen vahvistumisen lisäksi. Conti kuitenkin haluaa korostaa, että tarinankerronta elokuvassa saavutti huippunsa myös ohjaaja John G. Avildsenin ansiosta; ilman hänen ohjaustaan Contin musiikki ei olisi saanut sitä samaa merkitystä kuin sillä nyt on. Loppukohtauksen tunnelma ei korostukaan ainoastaan musiikissa, vaan myös voimakkaiden kuvien keinoin; Daniel saa onnittelut Johnnylta ja ihmiset nostavat Danielin käsilleen hurratessa hänen voittoaan.



Kuva 3. Daniel valmistautuu kurkitekniikalla kohtaamaan Johnnyn finaalin ratkaisevassa erässä. Loppukohtauksessa kuva ja musiikki tekevät yhteistyötä keskenään luodakseen loppuhuipennuksen elokuvassa rakennetulle tarinalle.

### **Elokuvamusiikki tarinankertojana**

Päähenkilöinä Daniel ja Rocky ovat erilaisia, mutta silti myös jossain määrin samanlaisia: molemmat haluavat todistaa muille olevansa voittajia. Erityisesti *The Karate Kid* painottaa päähenkilön kasvutarinaa musiikin keinoin, ja siinä annetaan selvästi enemmän painoa musiikin narratiivisuudelle kuin *Rockyssa*. Tämän osoittaa jo se, että edellä mainitussa kuullaan ei-diegeettistä musiikkia huomattavasti enemmän kuin jälkimmäisessä. Lisäksi *Rocky* hyödyntää vain “Gonna Fly Now” -kappaletta narratiivisin keinoin. *The Karate Kid* kertoo musiikilla tarinaa laajemmalla skaalalla käyttäen esimerkiksi kohtauksien sisältöihin liittyviä rock- ja pop-kappaleita, rauhallisia panhuiluja ja painostavaa bassoa. *Rocky* korostaa enemmänkin draamaansa käyttämällä musiikissa kepeämpiä ja surullisia sointuja sekä erilaisia variaatioita “Gonna Fly Now” -sävellyksestä. Molempien elokuvien musiikki tekee myös yhteistyötä kuvan kanssa siten, että kumpikaan osa-alue ei täysin dominoi toista; kuva ei peitä musiikkia taaksensa eikä musiikki vie koskaan kaikkea huomiota kovalta.

*The Karate Kid* ja *Rocky* ovatkin esimerkkejä elokuvista, joissa musiikin ja kuvan yhteistyö korostuu selvästi. Tämä johtuu varmasti hyvin paljon siitä, että molemmat ovat valtaviiran Hollywood-elokuvia, joten pelkän musiikin painottaminen ei ole niiden pääasiallinen tarkoitus.

Tärkeää on kuvata hahmojen tunteita ja kokemuksia kuvin, joihin on yhdistetty tietynlaista musiikkia. Tästä huolimatta voidaan kuitenkin todeta, että musiikilla on hieman enemmän merkitystä kyseisissä elokuvissa kuin Hollywoodin valtavirtaelokuvissa yleisesti ottaen on.

Katsauksessa käytiin läpi muutamia esimerkkejä, millaista narratiivisuus voi musiikin keinoin olla. *Rocky* ja *The Karate Kid* ovat osoituksia sellaisista tyypillisistä Hollywoodin valtavirtaelokuvista, joissa itse asiassa elokuvamusiikilla voi olla valtaisa merkitys; musiikki saatetaan muistaa jopa paremmin kuin muut keskeiset tekijät. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jokaisella valtavirtaa edustavalla elokuvalla olisi aina narratiivisuutta korostava musiikki. *Rockyssa* narratiivisuus rajoittuu lähinnä ”Gonna Fly Now” -kappaleeseen. Myös elokuvan genre taatusti vaikuttaa suuresti siihen, minkälainen rooli musiikilla on. *Rocky* ja *The Karate Kid* ovat urheiludraamoja, jonka takia musiikissa täytyykin esiintyä tietynlaisia lainalaisuuksia. Toiminta- tai komediaelokuvassa musiikilliset keinot ovat täysin toisenlaisia. Liian merkittävä musiikki saatetaan nähdä ongelmana kyseisissä genreissä: pelkona on, että elokuvan visuaalinen puoli jää katsojalta huomiotta. Näin saattaa olla asian laita monessa muussakin Hollywood-elokuvassa, jossa visuaalisille seikoille halutaan antaa suurempi painoarvo.

Musiikin rooli elokuvissa on kuitenkin aina merkityksellinen. Tätä merkityksellisyyttä ei saisi jättää visuaalisten seikkojen taakse, vaan se pitäisi aina ottaa esille ja vähintään säilyttää taustalla. Merkityksellisyyttä ei kuitenkaan ainoastaan määrittele itse elokuva, vaan myös katsojilla on keskeinen rooli siinä, minkälaisen narratiivisen merkityksen musiikki lopulta saavuttaa. Monet elokuvamusiikista tehdyt tutkimukset osoittavat, että musiikin narratiivisuuden pohtiminen ja merkitys elokuvan tarinallista kokonaisuutta tarkastellessa ovat haastavia. Uuden lisänsä musiikin analyysiin tuo myös jatkuvasti kehittyvä elokuvateknikka (kuten 3D ja IMAX), jotka tuovat uusia ulottuvuuksia sekä visuaalisiin että äänellisiin seikkoihin.

## Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 27.11.2016.

## Elokuvat

*Rocky*. Ohjaus: John G. Avildsen, käsikirjoitus: Sylvester Stallone, pääosissa: Sylvester Stallone, Carl Weathers, Talia Shire. United Artists, Chartoff-Winkler Productions. 1976. 119 min.

*The Karate Kid*. Ohjaus: John G. Avildsen, käsikirjoitus: Robert Mark Kamen, pääosissa: Ralph Macchio, Noriyuki "Pat" Morita, Elisabeth Sue. 1984. 127 min.

Katsauksessa esiintyvät kuvat on otettu elokuvien DVD-kopioista.

## Nettvideot

"The Karate Kid Montage – You're The Best", YouTube 24.11.2008.

<https://www.youtube.com/watch?v=iBktYJsJq-E>.

"Rocky (8/10) Movie CLIP – Training Montage (1976) HD", YouTube 19.2.2014.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_YYmfM2TfUA](https://www.youtube.com/watch?v=_YYmfM2TfUA).

## Verkkosivut ja -palvelut

Archive of American Television: Bill Conti. <http://emmytvlegends.org/interviews/people/bill-conti>.

IMDb: *Karate Kid* (1984). <http://www.imdb.com/title/tt0087538/soundtrack>.

Wikipedia:

Gonna Fly Now, 3.11.2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/Gonna\\_Fly\\_Now](https://en.wikipedia.org/wiki/Gonna_Fly_Now).

You're the Best, 7.11.2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/You're\\_the\\_Best](https://en.wikipedia.org/wiki/You're_the_Best).

## Kirjallisuus

Bacon, Henry. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen Elokuva-arkisto.

Cook, Nicholas. 2007. "Uncanny moments: Juxtaposition and the Collage Principle in Music." Teoksessa *Approaches to Meaning in Music*, toimittaneet Byron Almén ja Edward Pearsall, 107–



134. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/reader.action?docID=10178031&ppg=12>.

Cook, Pam ja Mieke Bernink. 1999. *The Cinema Book*. Lontoo: BFI.

Goldmark, Daniel, Lawrence Kramer ja Richard D. Leppert. 2007. "Introduction. Phonoplay: Recasting Film in Music." Teoksessa *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, toimittaneet Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ja Richard D. Leppert, 1–9. California: University of California Press. <http://quod.lib.umich.edu.ezproxy.utu.fi:2048/cgi/t/text/text-idx?c=acls;cc=acls;idno=heb08024.0001.001;view=toc;node=heb08024.0001.001%3A4.1>.

Hägg, Samuli. 2010. "Narratologisten käsitteiden soveltaminen kulttuurintutkimuksessa."

Teoksessa *Vaeltavat metodit*, toimittaneet Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma ja Sinikka Vakimo, 117–137. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. California: University of California Press.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/detail.action?docID=10669203>.

Levinson, Jerrold. 1996. "Film Music and Narrative Agency." Teoksessa *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, toimittaneet David Bordwell ja Noël Carrol, 248–282. Julkaisu on osa Wisconsin Studies in Film -sarjaa. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/reader.action?docID=10700289&ppg=10>.

Smith, Jeff. 1996. "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music."

Teoksessa *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, toimittaneet David Bordwell ja Noël Carrol, 230–247. Julkaisu on osa Wisconsin Studies in Film -sarjaa. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/reader.action?docID=10700289&ppg=10>.

Stilwell, Robynn J. 2007. "The Gap Between Diegetic and Nondiegetic." Teoksessa *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*, toimittaneet Daniel Goldmark, Lawrence Kramer ja Richard D. Leppert, 184–202. California: University of California Press.

<http://quod.lib.umich.edu.ezproxy.utu.fi:2048/cgi/t/text/text-idx?c=acls;idno=heb08024>.