

Keinopäitä metatiloissa

Äänisuunnittelun tilalliset prosessit

1. YLE SIS (MNTS) ALUSSA LAMPPOJEN KUNTI
ON SUORA KULTIA
- MIKI BRUNOU NUUSEB
2. YLE PAIKALLA / ~~TOINEN VARTIJA~~ / SNELLU YLEN KESKELLÄ / KORKEA
3. "TOISEN RUKOUKSEN" SIREENI : VILKUTUS KAIKKEA
AAMET
5. PULSMEIT ↓ KÄRTSÄ PAIKALLAAN
6. AIDIN KOTI, SIREENI AANI ↓

TOINEN VARTIJA: Minä jopa sanoisin että se on ihan kuin Roberto Zucco, se joka tuotiin tänään, se isännurhaaja. Varsinaisen peto, oikein olukka.

ENSIMMÄINEN VARTIJA: Roberto Zucco. En ole kuullutkaan.

TOINEN VARTIJA: Mutta näetkö siinä tuolla jotain, vai minäkö vain näen?

(Zucco etenee rauhallisesti katolla.)

ENSIMMÄINEN VARTIJA: Minusta tuntuu, että minä näen jotain. Mutta mitäs?

(Zucco katoaa vähitellen piipun taakse.)

TOINEN VARTIJA: Se on vanki joka karkaa.

(Zucco on kadonnut.)

ENSIMMÄINEN VARTIJA: Seetana, näin on: se karkaa.

(Loukkausta, valonheittämistä, sireenää.)

II AIDIN MURKA

(Zuccon äiti yöpuvussa suljetun oven edessä.)

ÄITI: Roberto, sinulla on kaksi puhelinta, minä nostan laurin ja soitan poliisille.

ZUCCO: Avas.

ÄÄNEN KOULUTUSOHJELMA

Keinopäitä metatiloissa

Äänisuunnittelun tilalliset prosessit

MIKI BRUNOU

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 5.4.2016

TEKIJÄ Miki Brunou	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänen maisteriohjelma		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Keinopäitä metatiloissa. Äänisuunnittelun tilalliset prosessit.	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 89 s.		
TAITTEELLISEN TYÖN NIMI Roberto Zucco (ohjaus Mikko Roiha, ensi-ilta 11.4.2015, Ballhaus Ost, Berliini) Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Teatteritaiteen maisterin tutkintoon kuuluvan opinnäytetyöni kirjallinen osio käsittelee esitystilan ja äänisuunnittelun suhdetta draaman jälkeisen nykyteatterin kontekstissa. Keskityn työssäni avaamaan äänellisen esittämisen prosesseja tilan kautta artikuloitavana ilmaisuna. Käsitelen tilallisuuden problematiikkaa myös laajemmasta tekijälähtöisestä perspektiivistä.</p> <p>Avaan esitystilojen organisoitumisen ja arkkitehtuurin vaikutusta esityksiin James J. Gibsonin kehittämän <i>affordanssin</i> käsitteen kautta, peilaten Gibsonin teoriaa uudemman, äänisuunnittelijan positiosta kirjoitetun lähdemateriaalin kanssa. Käsitelen myös <i>black box</i> -näyttämöä sekä esitystekniseltä että yhteiskunnalliselta kannalta, viitaten muun muassa Annette Arlanderin väitöstutkimukseen <i>Esitys tilana</i> (1998). Tutkielmani tarkoituksena ei ole kuitenkaan käsitellä tilaääntä ensisijaisesti esitysteknologian piiriin kuuluvana ilmiönä, vaan pohtia äänen tilallisuutta monivaiheisena prosessina, joka on erottamattomasti kytkeytynyt esityksen muihin kokonaisdramaturgiaa luoviin osatekijöihin. Taustoitan kuitenkin keskeiset akustiikan tutkimusta määrittävät käsitteet johdantoa seuraavassa luvussa.</p> <p>Työtäni ohjanneita keskeisiä tutkimuskysymyksiä olivat: millä tavoin tilalliset ominaisuudet ohjaavat esitysprosessin eri vaiheissa tehtäviä valintoja, ja minkälaisia strategioita suunnittelutyö voi ottaa pyrkiesään paikkakohtaisesti virittyneeseen suhteeseen eri esitystiloja määrittävien arkkitehtonisten ja teknologisten ominaisuuksien kanssa. Pyrin avaamaan hyödyntämäni kirjallista lähdemateriaalia suhteessa opinnäytteeni taiteelliseen osaan, Bernard-Marie Koltésin vuonna 1988 kirjoittamaan ja Mikko Roihan ohjaamaan <i>Roberto Zucco</i> -näytelmään, joka sai ensi-iltansa suomalaisena yhteistuotantona berliiniläisessä Ballhaus Ost -teatterissa huhtikuussa 2015.</p> <p>Käyn työni jälkimmäisissä luvuissa läpi Roberto Zuccon suunnittelu- ja tuotantoprosessin aikana tehtyjä sisällöllisiä ratkaisuja, käsitellen muun muassa esityksen äänisuunnittelun reunaehtoja materiaalin muotoutumisesta äänen tilallistamiseen. Tarkastelen myös Roberto Zuccon tilallisia ratkaisuja suhteessa eri esitystiloihin, pyrkien analysoimaan suunnittelutyössäni tekemiäni sisältöä määrittäneitä valintoja teoreettisen lähdemateriaalini kautta. Keskityn erityisesti analysoimaan niitä esityksen tilallisia ratkaisuja, joiden merkitystä ei eksplisiittisesti käsitelty tuotantoprosessin aikana.</p> <p>Vaikka kirjallisen opinnäytteeni tutkimuskysymykset pohjautuvat omassa suunnitteluprosessissani kohdattuihin ongelmakohtiin, olen pyrkinyt kirjoittamaan tekstini ikään kuin dialogiseksi risteyspaikaksi sekä tekijä- että tutkijapositiona kirjoitetulle lähdemateriaalille. Pyrkimyksenäni on ollut koota yhteen kattava läpileikkaus nykyteatterin käytänteistä suhteessa äänisuunnitteluun ja äänen tilallisiin ilmenemismuotoihin.</p>			
ASIASANAT esitystila, affordanssi, äänisuunnittelu, akustiikka, immersio, postdraamallisuus, teatteri, black box			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	11
1. AKUSTIIKKA JA AFFORDANSSIT	14
1.1 <i>Teatteriäänen funktiot</i>	14
1.2 <i>Akustiikan suhde tilaan</i>	17
1.2.1 <i>Jälkikaiunta</i>	19
1.2.2 <i>Resonanssi</i>	20
1.3 <i>Tilalliset affordanssit</i>	22
1.4 <i>Digitaalinen mallintaminen ja äänen metatilallisuus</i>	25
1.4.1 <i>Kahden kanavan konventio</i>	27
1.4.2 <i>Äänentoisto ja immersio</i>	29
2. TILA JA YHTEISÖLLISYYS	33
2.1 <i>Postdraamallinen suhde tilaan</i>	33
2.2 <i>Mustan laatikon problematiikka</i>	36
2.3 <i>Teknologisuuden diskurssi</i>	39
2.4 <i>Teknologia katsojan tilassa</i>	40
2.5 <i>Hiljaisuuden aave</i>	43
3. ROBERTO ZUCCO	48
3.1 <i>Lavat auki!</i>	48
3.2 <i>Tekstistä esitykseksi</i>	50
3.3 <i>Tilallisuuden lähtökohdat Ballhaus Ostissa</i>	52
3.4 <i>Äänisuunnittelun premissit</i>	55
3.5 <i>Tilallistettu stereoääni</i>	56
3.6 <i>Musiikki ja diegesis</i>	58
3.7 <i>Kiertueella</i>	60
3.7.1 <i>Kansallisteatterin Omapohja</i>	62
3.7.2 <i>Joensuun kaupunginteatterin Suuri näyttämö</i>	63
3.7.3 <i>Oulun kaupunginteatterin Pikisali</i>	66
3.7.4 <i>Kajaanin kaupunginteatterin Sissilinna</i>	68
4. PROSESSI JA TEOS	71
4.1 <i>Rajaturvallisuutta vasten</i>	71
4.2 <i>Lopputulos tilallistettuna äänenä</i>	73

<i>4.3 Jälkikäynti ja virtuaalinen tila</i>	<i>75</i>
<i>4.4 Äänimateriaalin muotoutumisen periaatteet</i>	<i>78</i>
<i>4.5 Teatteri aistiympäristönä</i>	<i>81</i>
<hr/>	
5. LOPUKSI	83
KIRJALLISUUS	86

KIITOKSET

Mikko Roiha ja Roberto Zuccon työryhmä – kiitos ammattitaidosta ja ystävyyydestä.

Juhani Liimatainen – kiitos sparrauksesta ja kahviseuraa Prenzlauer Bergissä.

Jari Kauppinen – kiitos kollegiaalisesta asenteesta.

Raisa Kilpeläinen – kiitokset kirjallisen opinnäytteeni ohjauksesta.

Heidi Soidinsalo – kiitos toimittamastasi artikkelikokoelmasta. Se osoittautui korvaamattomaksi tätä tutkielmaa kirjoitettaessa.

Markus Lindén – kiitos viime hetken oponoinnista.

Rea-Liina Brunou – kiitos keskusteluista hiihtoladuilla ja saunanlauteilla. Ilman niitä moni tähän tutkielmaan päätynyt ajatus olisi jäänyt muovautumatta.

JOHDANTO

*We shape our buildings, and afterward our buildings
shape us.*

—Winston Churchill

Teatteritaiteen maisterin tutkintoon kuuluva kirjallinen opinnäytetyöni sai alkunsa konkreettisesta ongelmasta käytännön suunnittelutyössä: miten sovittaa tilallisia herkkyyksiä kuunteleva äänisuunnittelu toisistaan poikkeaviin akustisiin tiloihin kiertävän teatteriesityksen tapauksessa? Kysymys kuitenkin laajeni pohtimaan sitä, miten tilalliset ominaisuudet ohjaavat esitysprosessin eri vaiheissa tehtäviä sisällöllisiä valintoja, ja minkälaisia strategioita suunnittelutyö voisi ottaa pyrkiessään paikkakohtaisesti virittyneeseen suhteeseen eri esitystiloja määrittävien ominaisuuksien kanssa. Pyrin käsittelemään opinnäytteessäni näiden tilan ja esityksen suhdetta pohtivien kysymysten takaa avautuvaa teatterin tilallisuuden problematiikkaa äänisuunnittelijan perspektiivistä, sekä avaamaan valikoimaani teoreettista lähdemateriaalia suhteessa opinnäytetyöni taiteelliseen osaan, Bernard-Marie Koltésin vuonna 1988 kirjoittamaan ja Mikko Roihan ohjaamaan *Roberto Zucco* -näytelmään, joka sai ensi-iltansa berliiniläisessä Ballhaus Ost -teatterissa huhtikuussa 2015. Opinnäytteeni taiteellinen osio koostui esityksen äänisuunnittelusta ja musiikin säveltämisestä.

Keskityn johdantoa seuraavassa luvussa taustoittamaan äänen ja teatterin suhdetta tilaan valikoimaani lähdemateriaalin kautta. Käyn läpi äänisuunnittelijan työnkuvaa näyttämötaidetuotannoissa John Bracewellin (1993) laatimaan luokitteluun viitaten. Esittelen tiiviisti läpi akustiikan peruskäsitteet alaluvussa 2.2, käyttäen pääasiallisena lähdemateriaalinani Barry Blesserin ja Linda-Ruth Salterin teosta *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture* (2007) sekä Eero Aron akustiikkaa

ja tilallistettua ääntä pääosin musiikin perspektiivistä käsittelevää teosta *Tilääni* (2006). Avaan myös esitystilojen organisoitumisen ja arkkitehtuurin vaikutusta esityksiin James J. Gibsonin (1977) kehittämän *affordanssin* käsitteen kautta, peilaten Gibsonin teoriaa uudemman, äänisuunnittelijan positiosta kirjoitetun lähdemateriaalin kanssa, tukeutuen pääasiallisesti Heidi Soidinsalon toimittamaan artikkelikokoelmaan *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista* (2014). Luvun lopuksi käsittelen äänitteisiin koodattua tilallista informaatiota, vertaillen stereoäänen ominaisuuksia monikanavaisten äänentoistojärjestelmien tarjoamaan *immersiiviseen* kuulemiskokemukseen.

Taustoitan toisessa luvussa tyypillisiä tilallisuuteen liittyviä ongelmakohtia erityisesti postdraamallisesti virittyneen teorian näkökulmasta. Käsitellyt tutkimuskysymykset ovat yhteydessä taiteellisen opinnäytetyöni suunnittelu- ja harjoitusprosessien aikana kohdattuihin, prosessin kulkua ohjanneisiin ja määrittäneisiin tilallisiin ilmiöihin, kuten yleisön katsomis- ja kuunteluposition järjestymiseen, ambienssiin sekä äänellisen ympäröivyyden sisällöllisiin ulottuvuuksiin. Avaan myös aikalaisteatterille tyypillisen black box -näyttämön problematiikkaa, tukeutuen Annette Arlanderin yhä ajankohtaiseen väitöstutkimukseen *Esitys tilana* (1998).

Kolmannessa luvussa esittelen lyhyesti Koltésin draamatekstin ja käyn läpi Roberto Zuccon suunnittelu- ja tuotantoprosessin aikana tehtyjä muodollis-sisällöllisiä ratkaisuja, käsitellen erityisesti esityksen äänisuunnittelun reunaehtoja materiaalin muotoutumisesta äänen tilallistamiseen. Luku päättyy syksyllä 2015 toteutetun *Lavat auki!* -kiertueen esitystilojen analyttiseen esittelyyn äänisuunnittelun perspektiivistä.

Luvussa neljä päädyn tarkastelemaan tutkielmani taiteellisena osiona toimineen Roberto Zuccon tilallisia ratkaisuja suhteessa esityksen moninaisiin esitystiloihin. Analysoin tehtyjä valintoja tukeutuen valitsemaani lähdemateriaaliin, keskittyen erityisesti analysoimaan niitä esityksen sisällön artikuloitumiseen vaikuttaneita tilallisia ratkaisuja, joiden merkitystä ei eksplisiittisesti käsitelty tuotantoprosessin aikana. Luku päättyy itsereflektiiviseen ja -kriittiseen pohdintaan Roberto Zuccossa hyödynnettyjen

esityskeinojen suhteista teatterin ulkopuoliseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen.

Roberto Zuccon äänisuunnittelu on sekä ongelmallinen että kiinnostava valinta teatteriäänen tilallisuutta käsittelevän laadullisen tutkimuksen materiaaliksi, sillä esityksen – mukaan lukien äänisuunnitteluni – lähtökohdat eivät olleet tilallisesti painottuneita. En lähtenyt esityksen äänisuunnittelijana tutkimaan *tilallisuutta* itsessään. Tilallistetun äänen problematiikka nousi esiin vasta harjoitusprosessin käynnistyttyä, jouduttuani suunnittelutyön materialisoitumista määrittävien valintojen eteen.

Vaikka peilaan tässä tutkielmassa esiteltyjä tilallistamisen ja tilallisuuden konventioita postdraamallisiin, niin sanotun *performatiivisen käänteen* jälkeisiin esityksellisiin käytäntöihin, on korostettava, ettei Mikko Roihan ohjaama Roberto Zucco ole ongelmattomasti tulkittavissa draaman jälkeisen nykyteatterin piiriin kuuluvaksi esitykseksi. Tämä johtuu ennen kaikkea esityksen suhteesta sen pohjana olleeseen näytelmätekstiin ja draamalliseen representaatioon. Käsitellen draamallisten ja draaman jälkeisten käytäntöjen suhdetta ripotellen jokaisen tutkielmani luvun kohdalla, keskittyen analysoimaan Roihan ohjaaman Roberto Zucco -esityksen postdraamallisia piirteitä luvuissa kolme ja neljä.

On myös syytä mainita, ettei tutkielmani tarkoituksena ole käsitellä tilääntä *ensisijaisesti* esitysteknologian piiriin kuuluvana ilmiönä. Päämääräni ei ole käsitellä teatteritilojen akustiikkaa tai ääniteknologisia sovelluksia sinänsä, vaan pikemminkin pohtia äänen tilallisuutta monivaiheisena prosessina, joka on erottamattomasti kytkeytynyt esityksen muihin kokonaisdramaturgiaa luoviin osatekijöihin. En kuitenkaan rajaa teknologista ulottuvuutta tutkimukseni ulkopuolelle, sillä kuten teatterintutkija ja dramaturgi Timo Heinonen (2014, 128) kirjoittaa artikkelissaan *Ääneiden kirjoitettuja toisinajattelmia teatterista, teknologiasta ja ihmisestä*, “kysymys teknologiasta, tieteestä ja taiteesta sekä näiden keskinäisestä suhteesta on niin esteettisesti, filosofisesti kuin kulttuurihistoriallisestikin perustava; lopulta kysymys on ihmisestä”.

1. AKUSTIIKKA JA AFFORDANSSIT

1.1 Teatteriäänänen funktiot

Siinä missä viime vuosisadan alun teatteriäänisuunnittelu oli riippuvaista näyttämön taakse asennetuista raskaista tuuli- ja sadekoneista sekä muista mekaanisista apuvälineistä, on 2010-luvun ääniohjelmistoilla ja kannettavalla tietokoneella varustautunut äänisuunnittelija vapaa kuljettamaan instrumenttejaan teatterista toiseen olkalaukun kokoiseen tilaan sullottuna. Äänen tuottamisen, tallentamisen ja prosessoimisen kehityksestä käytyä keskustelua on hallinnut vallankumouksellisuuden diskurssi suhteessa aiempaan teknologiseen paradigmaan, joka pakotti sekä elektronisen että akustisen äänimateriaalin kanssa työskennelleet ammattilaiset pitäytymään kookkailla ja hintavilla moniraita- ja prosessointiteknologioilla varustelluissa studioissaan, joita levytys- ja esityskelpoiset äänitteet edellyttivät. Vaikka nopein harppauksin kehittynyt digitaalinen ääniteknologia on ollut varhaisemmissa ja alkeellisemmissä muodoissaan käytössä 1980-luvulta alkaen, ovat sen mahdollisuudet avautuneet toden teolla vasta 2000-luvulla *nonlineaaristen* äänityöasemien ja monikäyttöisten sämpläys- ja sekvensseriohjelmien yleistyttyä. Ohjelmistojen ominaisuuksien ja tietokoneiden prosessointitehojen kehittyessä samanaikaisesti kuluttajia suosivan hintakehityksen kanssa, kasvoi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana uusi sukupolvi makuuhuonetuottajia ja elektronisen musiikin artisteja, joille ajatus mukana kulkevasta studiosta ja virtuaalisesta instrumenttikokoelmasta oli itsestään selvä.

Heinonen (2014) kuitenkin kyseenalaistaa vallankumouksesta puhumisen uusien digitaalisten sovellusten yhteydessä. Hän (2014, 133) toteaa miten “digitaalisuus ei itsessään merkitse minkäänlaista katkosta tai vallankumousta, toisin kuin useasti tavataan ajatella. Pikemminkin se korostaa tiettyjä käsitteellisiä siirroksia ja tekee niiden esteettis-teknisen

ilmaisun vaivattommaksi” (ibid.) Teatteriäänisuunnittelun kentällä digitaalisen teknologian nopea kehitys on näkynyt ennen kaikkea siinä, miten äänisuunnittelijoiden oletusarvoinen työhuone ei enää ole äänistudio vaan itse esitystila. Myös materiaalin muokattavuuden aste on avautunut äänellisen improvisaation asettamiin vaatimuksiin. Suunnittelijat eivät ole enää valmiiksi miksattun materiaalin kahlitsemia, vaan pystyvät rytmittämään ja varioimaan materiaaliaan esiintyjien liikkeen ja äänenkäytön mukana, sekä reagoimaan spontaanisti esitystapahtuman muutoksiin. Kehitys on ollut paikoin niin nopeaa, että moni esittävien taiteiden parissa tehtävän äänisuunnittelutyön reunaehdoista on päässyt hämärtyämään. Vaikka äänisuunnittelija pystyykin loihtimaan kannettavan työasemansa äärestä monimutkaisia ja loputtomasti varioitavissa olevia ääniyhdistelmiä, on hänen työnsä lopputulos – tilassa kimpoilevien ääniaaltojen yhdistelmät – sidottu esitystilojen akustisiin ominaisuuksiin sekä niiden rajoitteisiin. Vaikka teknologisen kehityksen jouduttama muutos on helpottanut äänimateriaalin työstämistä ja sen sovittamista esitysprosessin rytmisille vaihteluille, vaatii kokonaisvaltainen, akustisessa tilassa hengittävä äänisuunnittelu yhtä lailla ammattitaitoa ja vaivannäköä kuin viime vuosisadan alussa.

Teatteriäänisuunnittelun teorian pioneeri John Bracewell (1993, 207) antaa tekstilähtöisen teatterin kontekstissa äänelle kolme keskeistä aspektia: *ympäristöäännet* eli ambienssit, *musiikin*, sekä *elektroakustisen vahvistamisen*. Näiden kolmen teatteriäänien funktion toteuttamisen voisi hyvin nähdä myös omina itsenäisinä työnkuvinaan, niin laajan ammatillisen kentän ne kattavat.

Bracewell (ibid.) määrittelee ambienssit poikkeuksellisen laveasti, sisällyttäen niihin paitsi kaikki käsikirjoituksen välittömästi edellyttämät äännet, mutta myös draaman ”tilallis-ajallisia jatkeita”¹ kuvaavat metaforiset äännet, joille ei löydy yksiselitteisesti paikallistettavaa lähdettä suhteessa näyttämötapahtumiin. Teatterimusiikin funktioiksi Bracewell (ibid.) mainitsee muun muassa henkilöhahmojen sisäisen kokemusmaailman ilmaisemisen, kohtausten vaihtojen rytmittämisen, *diegeettisen*, eli fiktiivisen

¹ Engl. ” - extensions of dramatic space and time.” (Bracewell 1993, 207). Suomennos kirjoittajan.

maailman sisäisen musiikin, draamaa tukevan taustamusiikin, sekä kontrapunktisen, muita näyttämötapahtumia *vastaan* ilmaisevan musiikin käytön. Bracewell ei koe merkitykselliseksi pohtia konventionaalisen musiikin ja muun teatterin piirissä tuotetun äänimateriaalin musikaalisten ominaisuuksien eroja, vaan pitää tekemäänsä jaottelua kaikessa käytännönläheisyydessään ongelmattomana.

Elektroakustisen vahvistamisen Bracewell (1993, 207) näkee ennen kaikkea tilan luontaista akustiikkaa tukevana toimintana:

Elektroakustinen vahvistaminen tarkoittaa äänitetyn äänen ja näyttelijöiden äänellisen ilmaisun kuuluvuuden tehostamista joko yksinkertaisen vahvistamisen avulla tai korjaavan toiminnan kautta tapahtuvana, jolla tässä tapauksessa tarkoitetaan esitystilaa ja katsomon akustisten ongelmakohtien kompensoimista elektronisesti.²

Yleisesti ottaen Bracewellin jaottelua voi arvostella 2010-luvun perspektiivistä sen suunnitteluprosesseja yksinkertaistavasta näkemyksestä, joka on suoraan paikallistettavissa tekstilähtöiseen, eheää teossynteesiä painottavaan draaman traditioon. Nykyisessä draaman jälkeisessä paradigmassa myös äänisuunnittelijalta odotetaan lähtökohtaisesti laajemman työnkuvan hallitsemista kuin mitä Bracewellin luokittelu antaa ymmärtää.

Teatterikorkeakoulun Äänen koulutusohjelman professori Jari Kauppinen (2014, 25) kirjoittaa, miten “äänisuunnittelu voi olla myös käsitteellistä, erityisten ja ainutkertaisten kuuntelukontekstien luomista”, painottaen äänisuunnittelun mahdollisuuksia perinteisten teknologisten ilmaisukeinojen ja välineellisen metodiikan ulkopuolella.

Jos digitaalinen ääniteknologia onkin vapauttanut äänisuunnittelijat raskaista tuotannollisista rajoitteista äänimateriaalin tuottamisen ja muokattavuuden suhteen, ovat suunnittelutyön premissit pitkälti samat kuin ennenkin, mitä tulee äänen elektroakustiseen vahvistamiseen ja tilaan sijoittamiseen. Pystymme tuottamaan materiaalia ennenkuulumattoman

² Suomennos kirjoittajan.

nopeasti, mutta sen hallittu ja tarkoituksenmukainen sijoittaminen tilalliseen yhteyteen vaatii kykyä hahmottaa äänen tilallis-dramaturgisia

mahdollisuuksia suhteessa esityskomposition kokonaisuuteen.

Äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo (2014, 39) käsittelee aihetta artikkelissaan *Ääni ja draaman jälkeinen teatteri* toteamalla, miten “äänien sijoittaminen tilaan on vähintään yhtä tärkeää, kuin se, mitä sijoitettava ääni on.” Jotta äänisuunnittelu olisi esityksen kokonaisdramaturgiaa vahvistavaa, on sen sekä sijoitettava että ajoitettava ajallis-tilallisena tapahtumana niin, että se tukee muita esityksen sisältöä artikuloivia elementtejä.

Tarkoituksenmukaisesti tilallistettu ääni ohjaa yleisön huomiokykyä esityksen tapahtumahorisontissa, välttämällä havainnon sisällöllisesti motivoimatonta hajauttamista tai tahattomien merkityssisältöjen tuottamista (ibid.). Tämä vaatii suunnittelijalta paitsi esitysdramaturgian ymmärtämistä, myös analyttistä herkistymistä tilan akustisille ominaisuuksille: sen heijastusten, ominaisvärähtelyiden³, taustamelun ja jälkikaiunnan tutkimista.

1.2 Akustiikan suhde tilaan

Tilan käsitteen voi yhtäältä määritellä fyysiseksi ympäristöksi, jonka mitattavat ominaisuudet antavat sille konkreettisen muodon. Näin ajateltuna tila nähdään ennen kaikkea sitä ympäröivien materiaalisten kehysten – seinien, katon ja lattian – kautta. Toisaalta *tila* on käsitteellinen abstraktio, joka määrittyy suorassa suhteessa havaintokykymme avaruudellisen hahmottamisen rajallisuuteen. Vaikka koko ja tilavuus ovat tarkasti mitattavia suureita, evolutiivisen kehityksen säätelemät aistimme eivät ole välineinä matemaattisen tarkkoja mittaamaan fyysisiä parametreja, jolloin aistiemme välittämä informaatio ympäröivästä maailmasta ja sen mittasuhteista on aina subjektiivisen tilallisen position ja monimuotoisten kognitiivisten prosessien

³ Ominaisvärähtelyllä eli *huonemoodilla* tarkoitetaan akustiikassa tilan eri *resonanssitaajuuksien* kokoelmaa, jotka muuttuvat havaittaviksi tilassa soivien äänentaajuuksien energisoimina (McCarthy 2010, 220).

värittämää.

Ihmisen aisteista näköaisti sekä “purkaa fyysistä kokoa pituuksina, leveyksinä ja korkeuksina” että “järjesteele etäisyyksiä suhteessa näköä peittäviin ja tilallisia mittasuhteita asettaviin objekteihin”, kuten Blesser ja Salter (2007, 21) kuvailevat. Kuuloaisti puolestaan käsittelee ja purkaa tehokkaimmin *tilavuuden* suureita vastaanottamiensa heijastuneiden ääniaaltojen välittämistä. Ääniaallot tunkeutuvat ilman välityksellä eri tiloihin, jolloin tilavuutta koskeva informaatio välittyy heijastuneina ääniaaltoina ihmisen kuulokeskuksen ja aivojen purettavaksi. Kuuntelemalla on mahdollista muodostaa havainnollisia malleja tilan ominaisuuksista – kuten tilavuudesta ja muodosta – pelkästään heijastuneita ääniaaltoja (pääosin tiedostamattomasti) analysoimalla. Nyrkkisääntönä voidaan sanoa, että suuret tilat hahmottuvat jälkikäiennän korostuneena pituutena ja pienet puolestaan terävien resonanssitaajuuksiensa kautta (Blesser & Salter 2007, 21).

Äänen voikin akustiikan näkökulmasta jakaa kahteen luokkaan: suoraan ja heijastuneeseen (Aro 2006, 13). Suoralla äänellä tarkoitetaan väliaineen läpi esteettä kulkevaa ääniaaltoa, joka saavuttaa vastaanottajansa osumatta matkalla ääntä heijastavaan pintaan. Useimmat äänilähteet säteilevät äänienergiaansa melko tasaisesti ympäristöönsä, jolloin suurin osa havaitsemastamme äänellisestä informaatiosta tavoittaa korvamme heijastavien pintojen kautta. Ääntä tehokkaasti heijastavia pintoja ovat esimerkiksi kovat seinärakenteet, lattiat ja katot, sekä ulkotiloissa vaikkapa kalliopinnat. (Aro 2006, 13–15.) Heijastuneen ja suoran äänen suhdetta voi muokata tarkoituksenmukaiseksi erilaisilla ääntä absorboivilla pintamateriaaleilla, jotka muuttavat äänienergian lämpöenergiaksi (Aro 2006, 13), sekä ääntä diffusoivilla akustisilla rakenteilla, jotka absorboinnin sijaan levittävät niihin osuvan ääniaallon tasaisena säteilynä ympärilleen. Erityisten *diffusorien* ja ääntä levittävien epätasaisten seinärakenteiden hyödyntäminen esitystilojen pinnoilla onkin tärkeää, mikäli äänikuvassa pyritään kuulijajoukon kannalta mahdollisimman yhdenmukaisen kokemuksen välittämiseen.

1.2.1 *Jälkikaiunta*

Jälkikaiunta määritellään esiheijastuksia seuraavaksi “akustisten heijastusten tiheäksi verhoksi”, josta ihmiskorva ei enää erota yksittäisiä heijastuksia (Aro 2006, 189). Se muodostuu noin sadan millisekunnin jälkeen saapuvista heijastuksista. Jälkikaiunnan kesto määritellään jälkikaiunta-aikana. Tihentyntä tilallista informaatiota sisältävän jälkikaiunnan affektiivinen kokeminen on aina suhteessa tilan käyttötarkoitukseen ja kulttuurilliseen asemaan suhteessa muihin tiloihin. Riippuen tilasta ja tilanteesta, jälkikaiunta voidaan kokea miellyttävänä, häiritsevänä tai yhdentekeväenä. Kokemuksemme jälkikaiunnasta akustisena ilmiönä onkin merkittävästi erilainen, mikäli kuulemme sen ostoskeskuksessa konserttisalin sijaan. Musiikin tilallisen kokemisen tapauksessa jälkikaiunnan tarkoituksenmukaisuus – koetaanko kaiku miellyttävänä vai ei – määrittyy tilassa soitetun tai toistetun musiikin ominaisuuksien mukaan. Sosiaalisissa, puheen tuottamisen määrittelemissä akustisissa tiloissa etenkin varhaisten ja myöhäisten heijastusten välinen suhde vaikuttaa suoraan verrannollisesti tilassa artikuloidun puheen ymmärtämiseen ja puhetahtuman niin sanotun *akustisen areenan*⁴ kokoon. (Blessner & Salter 2007, 127–129.) Akustisella areenalla tarkoitetaan akustisen tilan tai ympäristön sisälle syntyviä havainnon alueita, jotka määrittävät tilassa esiintyvien äänitapahtumien *havaitsemissäteiden* suhteessa taustameluun tai muihin tilassa soiviin ääniin. Yksittäisen äänitapahtuman akustisen areenan säde onkin ennen kaikkea riippuvainen kuulijan positiosta suhteessa akustisen ympäristön eri äänilähteisiin. (Blessner & Salter 2007, 22.) Jälkikaiunnan säätelyn suhteen teatteritilat ovatkin erityisen vaativia akustisen suunnittelun kohteita, sillä ne edellyttävät sekä verbaalisen ilmaisun näyttämöltä katsomoon välittävää – heijastumattomia, suoraa ääniaaltoja suosivaa – akustista selkeyttä että musiikin tai muun esteettisesti määrittyvän äänimateriaalin diffusoitua, eli tilaan tasaisesti levittyntä sointia.

⁴ Engl. *acoustic arena* (ks. Blessner & Salter 2007, 22).

Jälkikaiulla onkin usein instrumentaalisen nähty tehtävä äänellisen materiaalin tilallistamisessa niin, että kuulijalle välittyy vaikutelma äänen *ympäröivyydestä*⁵. Ympäröivyyden käsitteen akustiikan yhteydessä lanseerannut David Griesinger (Aro 2006, 21 mukaan) on määritellyt ympäröivyyden “sellaisten hyvien konserttisalien positiiviseksi ominaisuudeksi, joissa suora ääni kuulostaa selkeältä ja kuuntelija tuntee olevansa akustiikan ympäröimä” (ibid.). Jälkikaiun ympäröivyyden aikaansaama äänellinen immersio on Griesingerin muotoilusta huolimatta yhtä lailla teatteritilojen kuin konserttisalien suunnittelussa tavoiteltu ominaisuus. Tilallisesti dynaaminen äänisuunnittelu rakentuukin tarkasti paikallistettujen äänitapahtumien ja jälkikaiun tehostaman, kuulijaa ympäröivän kuuntelukokemuksen vaihteluille.

1.2.2 Resonanssi

Resonanssilla eli *myötävärähtelyllä* tarkoitetaan puolestaan tilassa esiintyvien materiaalien pintojen värähtelemistä ääniaaltojen aktivoimina. Jokaisella rakenteella ja objektilla on ominainen värähtelytaajuutensa, joka saa ne resonoimaan – soimaan vastaanottamansa taajuuden energisoimana (McCarthy 2010, 220). Soinnin väri ja voimakkuus riippuvat resonoivan rakenteen muodosta ja tiheydestä suhteessa siihen osuvan energisoivan ääniaallon voimakkuuteen ja aallonpituuteen. Stradivarius-viulun ja peltisen ilmastointikanavan resonanssit eroavat toisistaan, mutta molempia on yhtä lailla mahdollista käyttää esteettisen ilmaisen välineinä.

Tilojen mittasuhteet ja niiden rakenteissa käytetyt materiaalit vaikuttavat niissä esiintyvien ominaisvärähtelyiden eli *huonemoodien* syntymiseen. Rakenteen ominaistajuudella värähtelevä ääniaalto saa rakenteen resonoimaan siihen törmätessään. Jos resonanssia aiheuttavan äänen aallonpituus on tasasuhtainen akustisen tilan mittasuhteiden kanssa,

⁵ Engl. *envelopment*.

lopputuloksena on niin sanottu *seisova aalto* (Brown 2010, 146). Seisovat aallot ovat kuin akustisen energian hetkellisiä varastoja, joiden syntymistä voidaan ehkäistä käyttämällä ääntä absorboivia ja hajottavia rakenteita seinä-, lattia- ja kattopinnoissa (McCarthy 2010, 220–221). Sopiva määrä resonanssia kuitenkin elävöittää akustisessa tilassa soivaa ääntä. Liiallinen, tai pikemminkin väärissä paikoissa esiintyvä resonanssi puolestaan heikentää muun muassa puheen ymmärrettävyyttä (Brown 2010, 147).

Esitystilojen akustinen arkkitehtuuri on hyödyntänyt resonanssia näyttämöllä tuotetun äänen vahvistamiseen jo tuhansien vuosien ajan. Esimerkiksi kreikkalaisissa taivasalle rakennetuissa amfiteattereissa näyttelijöiden puhe kantautui näyttämöltä puolikaaren muotoisen katsomon perukoille saakka näyttämön reunojen alle sijoitettujen, puheen päätaajuuksilla resonoivien saviruukkujen vahvistamana (Aro 2006, 42). Myös japanilainen No-teatteri on käyttänyt puheen vahvistamista varten valmistettuja suuria saviruukkuja, jotka sijoitettiin näyttämön alle kaivettuun runsaan metrin syvyiseen kuoppaan. On erityisen kiinnostavaa, että ruukkujen tarkoituksena oli vahvistaa puheen lisäksi myös näyttelijöiden liikkumisen ääniä (Aro 2006, 43). Myös näyttämön takaosaan sijoitetun orkesterin alla oli soiton mukana resonoivia ruukkuja äänen vahvistamista varten. Resonoivia objekteja on käytetty pitkälti samasta syystä kuin Bracewellin (1993) luokittelussa painottunutta elektroakustista vahvistamista: musiikin ja näyttelijöiden äänellisen ilmaisun tehostamiseen draamallisen vaikutuksen lisäämiseksi.

Suurissa esitystiloissa esiintyy tuhansia toisiinsa sulautuvia resonansseja ilman yhtä selkeää luonteenomaista taajuutta. Usein yksittäisten resonanssien erottelu kokonaisvaltaisesti soivasti akustisesta tilasta onkin vaikeaa. (Blessner & Salter 2007, 136.) Tiheiden resonanssikenttien sulautuminen toisiinsa tekee tilasta ikään kuin yhden soittimen, jonka värähteleviä kieliä yksittäiset tilassa soivat äänilähteet ovat. Tilan yksilöllistä akustiikkaa ymmärtävällä äänisuunnittelijalla on mahdollisuus suhtautua esitystilaan juuri valtavan soittimen tavoin, jota soittaakseen on perehdyttävä tilan rakenteiden ja materiaalisuuden tarjoamiin yksilöllisiin ominaisuuksiin.

1.3 Tilalliset affordanssit

Teatterin suhde fyysiseen tilaan on niin läheinen, että teatteritaiteesta käytetty nimi viittaa suoraan esillepanopaikkaan, eikä tekemiseen itseensä, kuten ohjaaja Johanna Hammarberg (2015, 42) kirjoittaa artikkelissaan *Irti Plyysistä!*. Toisin kuin muilla taidemuodoilla – kuten vaikkapa kuvataiteilla tai musiikilla – teatterilla on historiallisesti erottamaton suhde arkkitehtonisiin tiloihin, jotka ovat paitsi tarjonneet fyysisen suojan esiintyjille ja yleisöille, myös ohjanneet ja kohdistaneet tilojensa organisoinnilla yleisön huomiota esitystapahtumien välillä, sekä ehdottaneet esityksiä valmistaneille työryhmille tapoja jäsentää dramaturgisia kompositioita suhteessa esitystilan rakenteellisiin ja teknologisiin ominaispiirteisiin.

Kun teatteriesitystä suunnitellaan, kaikkien sisällöllisten kokonaisuuksien ja niitä ilmentävien teknisten ratkaisujen on väistämättä otettava jonkinlainen suhde esitystilaan ja sen yksilöllisiin ominaisuuksiin. On mahdotonta kuvitella esitystapahtumaa, joka tapahtuisi *ei-tilallisissa* puitteissa. Jos esitys tehdään pesäpallokentälle tai keskelle metsää, on se yhtä lailla suhteessa ympäristönsä tilallisiin reunaehtoihin kuin perinteisemmiksi esitystiloiksi mielletyissä ympäristöissä, kuten vaikkapa Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä. Esityksen äänisuunnittelijalle tämä tarkoittaa ympäristön tai tilan akustisten ominaisuuksien tutkimista, sekä niiden asettamissa raameissa tehtävää esityskeinojen vaiheittaista rajaamista. Äänisuunnittelija Antti Nykyri (2014, 109) esittää, miten “äänisuunnittelun lähtökohdat määrittyvät monin tavoin käytettävissä olevan tilan sekä valmistella olevan teoksen tilaratkaisun kautta.” Nykyri (ibid.) kirjoittaa ominaisuuksiltaan (lattia-, katto- ja seinäpintojen fyysiset mittasuhteet, ambienssi, akustiikka yms.) erilaisten esitystilojen *affordanssista*⁶, viitaten havaintopsykologian edelläkävijän

⁶ Teemu Paavolainen on kääntänyt affordanssin *tarjoumaksi* väitöskirjassaan *Theatre/Ecology/Cognition, Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (Tampere University Press 2011). Käytän omassa tutkimuksessani kuitenkin Gibsonin alkuperäistä termiä.

James J. Gibsonin tekstiin *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979). Affordanssilla tarkoitetaan objekteissa tai ympäristöissä olevia interaktion mahdollisuuksia; ominaisuuksia, jotka ehdottavat tiettyjä käyttötarkoituksia tai kokemisen tapoja. Objektin ja subjektin välisenä suhteena affordanssi tarjoaa mahdollisuuden objektin tai ympäristön ominaisuuksien säätelyyn toimintaan, jolloin esimerkiksi kääntäminen tai työntäminen olisivat ovenkahvan affordansseja. Arkkitehtonisten ratkaisujen ohella tilojen affordanteja ominaispiirteitä määrittävät myös tilaan sijoitetut teknologiat ja niiden niveltymisen suhteessa tilan akustisiin ominaisuuksiin. On olennaista ymmärtää, ettei affordanssi ole sinänsä subjektin tai objektin ominaisuus, vaan se syntyy aktiivisen suhteen ottamisen ja vuorovaikutuksen kautta. Jos mietimme äänen havaitsemisen reunaehtoja, voimme todeta, että kehomme ulkopuolisten äänien kuuleminen on ilman affordanssi, sen mahdollistaessa ääniaaltojen etenemisen väliaineen kautta kuuloelimemme välittämällä aivoihin, jossa aistikokemus saa lopullisen muotonsa. Muita välttämättömiä elementtejä äänellinen esitys ei juuri tarvitsekaan. Värähtelevä äänilähde ja ääniaaltojen liikkumisen mahdollistava väliaine riittävät. Voidaan kuitenkin väittää, että *esityksellisyys* vaatii toteutuakseen myös vastaanottajan. Juuri vastaanottajien tilallisten positioiden huomioiminen äänisuunnittelun osana onkin yksi työnkuvan haastavimmista puolista. Mikäli äänellisen esityksen vastaanottajia on tilassa kerralla useampi kuin yksi, on sen lähtökohtana useimmiten pyrkimys vastaanottajien tilallisen kokemuksen yhdenmukaisuuteen, sekä halutun kuulokokemuksen mahdollisimman tarkkaan välittymiseen suhteessa tilallis-tekniillisiin rajoitteisiin. Tähän pyritään muun muassa muokkaamalla esitystilojen jälkikaiunta-aikaa ja resonanssia, sekä hyödyntämällä elektroakustista äänentoistoa vahvistamattoman äänen apuna. Ammattimaisesti suunniteltujen laitosteatteeritilojen akustiikka mahdollistaa tasaisesti levittyvän selkeän äänikuvan, joka ei ole huonemoodien tai liiallisen jälkikaiunnan värittävä. Esityskäyttöä varten suunnitellun akustisen tilan affordanssien summa onkin selkeä kuuloaistimus, joka kantaa mukanaan tarkkaa tilallista informaatiota sekä tilan mittasuhteista että äänilähteen

etäisyydestä havaitsijaan.

Jokainen tilallinen affordanssi paitsi tarjoaa tiettyä ilmaisun mahdollisuutta, myös rajaa vaihtoehtoisia esittämisen tapoja ulkopuolelleen. Mikäli esitystilan akustiikka on suunniteltu erilaisia absorboivia pintamateriaaleja käyttämällä mahdollisimman *kuivaksi* – jolloin heijastuneiden ääniaaltojen määrä on pyritty minimoimaan – saattaa tämä tilallinen ominaispiirre ohjata tilassa tapahtuvaa äänenkäyttöä rytmisemmän materiaalin tuottamiseen. Päinvastaisessa tapauksessa – jolloin heijastavien pintojen kautta saapuvat ääniaallot peittävät suoraan kuulijan korvaan säteilevät ääniaallot – tila on otollisempi tempoltaan hitaan ja harmonisesti rakentuvan musiikin toistamiseen. Kuuluisa esimerkki akustisten affordanssien vaikutuksesta kokonaisen musiikin lajityypin kehittymiseen löytyy länsimaisen kirkkomusiikin syntyhistoriasta. Keskiaikaisten kirkkojen jälkikäyttöä oli niin pitkä, että se johti suosimaan kuoroa varten sävelletyissä teoksissa pitkään soivia ääniä rytmisesti tiheämpien sovitusten tai nopeiden tempojen kustannuksella (Blessner & Salter 2007, 144). Tämän kehityskulun lopputuloksena oli gregoriaanisen kuoromusiikin lajityyppi, jonka konventiot olivat muovautuneet esitystilojen arkkitehtonisten ominaisuuksien ohjaamina. Yhtä lailla rytmimusiikin syntyhistorian voi jäljittää lähinnä taivasalla kehittyneisiin kulttuureihin, joissa heijastavien rakenteiden ja arkkitehtonisesti rakennettujen esitystilojen puute ohjasi musiikillisia ilmaisukeinoja rytmisesti painottuneempaan suuntaan, harmonisiin tekstuureihin pohjautuvan ilmaisun kustannuksella. (ibid.)

Keskeistä esitystapahtuman tutkimisessa tilallisten affordanssien kautta on se, miten kaikki tilat määrittävät ja aktiivisesti muokkaavat niissä tapahtuvia esitystapahtumia fyysisten ominaisuuksiensa kautta. Myös näennäisesti neutraalit, varta vasten esityskäyttöön suunnitellut tilat paljastuvat kaikkea muuta kuin neutraaleiksi kun niiden tilallisten ominaisuuksien organisoitumista aletaan purkaa ja analysoida kriittisen tarkastelun kautta. Kuten Arlander (1998, 26) asian summaa: “esitystila rajaa aina jossakin määrin esityksen muodon. Monesti myös sen aseman ja vastaanoton. Näin on siinäkin tapauksessa, että [tekijä] ei halua käyttää tilaa materiaalina enempää

kuin mitä kontekstin huomioiminen edellyttää” (ibid.) Sen lisäksi, että tilojen rakennustekniset ominaisuudet vaikuttavat niiden puitteissa tapahtuvien fyysikaalisten ilmiöiden (kuten huonemoodit tai heijastusten aiheuttama jälkikaiunta) syntymiseen, tilat kantavat *itsessään* assosiatiivisia merkityksiä, jotka jokainen tilan käyttäjä kokee omien subjektiivisten suodattamiensa värittäminä. Mikäli esitys olisi tehty vaikkapa Sörnäisten vankilaan, olisivat esityksen tilalliset miellelyhtymät huomattavan erilaisia ihmiselle, joka on itse kärsinyt vankilatuomion tai työskennellyt vankilassa.

1.4 Digitaalinen mallintaminen ja äänen metatilallisuus

Vaikka esittävien taiteiden äänisuunnittelu onkin sidoksissa fyysisiin tiloihin ja niiden yksilöllisiin ominaisuuksiin, ääniteknologia mahdollistaa akustisen tilavaikutelman käsittelymisen virtualisoituna *metatilallisuutena*. Erilaisten jälkikaiuntaa ja akustisia tiloja mallintavien hardware-pohjaisten efektiprosessorien ja algoritmisten *liitännäisten*⁷ kehittyä nykyiselle tasolle, on akustisesti uskottavien ja säätömahdollisuuksiltaan monikäyttöisten tilallisten efektien luominen ollut mahdollista fyysisiä tiloja mallintamalla. Ohjelmistopohjaiset jälkikaiuntaliitännäiset jaetaan algoritmisiin ja konvoluutiomallinnuksiin, joista konvoluutiokaiut mielletään selvästi realistisemmiksi. Siinä missä algoritmiset kaikueffektit perustuvat täysin synteettiseen simulaatioon, konvoluutiokaiut mallinnetaan äänittämällä eri akustisissa tiloissa tuotettuja impulssivasteita esimerkiksi starttipistoolia käyttämällä. Impulssivasteen sisältävän äänitteen pohjalta konvoluutioohjelmisto suodattaa äänitteestä jälkikaiuntaa määrittävät akustiset ominaisuudet lukuarvoiksi, joiden avulla tilasta on mahdollista luoda monikäyttöinen digitaalinen mallinnus. Sekä impulssivasteiden että algoritmisesti luotujen mallinnusten ansiosta eri akustisten tilojen keskeisiä

⁷ Engl. *plug-in*.

parametrisia arvoja – kuten ennakkoviivettä, ensiheijastusten voimakkuutta, kaiunta-aikaa ja kaiun tiheyttä – on mahdollista muuttaa halutun kaltaiseksi, jolloin lähtökohtaisesti realistisesta tilamallinnuksesta voidaan muokata tilallisia vaikutelmia, joille ei löydy suoraa vastinetta fyysisestä todellisuudesta. Digitaalisesti mallinnettua jälkikaiuntaa onkin mahdollista käyttää soittimen tavoin, jolloin lukuarvoiksi muutettuja akustisia parametreja muuntelemalla *tila itsessään* muuttuu monikäyttöiseksi instrumentiksi.

Heinonen (2014) kirjoittaa, miten todellisuuskokemuksistamme on tullut yhä enemmän simuloituja. Tämä pätee myös teatteriäänisuunnitteluun, joka on jo pitkään hyödyntänyt algoritmisen tilamallinnuksen keinoja osana ilmaisuvälineitään. Heinonen (2014, 135) jatkaa:

-- erilaiset generatiiviset, niin matemaattisiin malleihin, sarjallisuuteen kuin stokastisiin prosesseihin perustuvat tavat tuottaa tai moduloida materiaalia tarjoavat myös tavan ajatella laajemminkin teatteria – esteettistä logiikkaa ja esitysdramaturgisia strategioita, kuinka esityksen osatekijöitä on mahdollista järjestää tai hajasijoittaa tilaan, aikaan ja suhteeseen yleisön kanssa.

Kuraattori ja esitystaiteilija Kimmo Modig (2011, 57) puolestaan kiteyttää äänen tilallisen ilmenemisen vaikutuksen väittämällä, miten kaikki äänet tulevat ikään kuin uudelleen määriteltyiksi, kun ne toistetaan uudessa tilassa. Värittymisen prosessia voi myös tarkastella kääntöpuoleltaan, jolloin tilan koettu luonne muuttuu siinä soivien äänten myötä. Virtuaalisten äänityökalujen, kuten vaikkapa tallennetun äänen sointivärillisiä⁸ ominaispiirteitä syntetisoivan granulaarisynteesin tai edellä mainitun konvoluutioprosessoinnin avulla äänisuunnittelija on kuitenkin vapaa virtualisoimaan sekä varsinaisia äänitapahtumia että niitä suodattavia tilallisia laatuja, jolloin koko äänten ilmenemisprosessi (aina yksilöllisen sointivärin luovasta osavärähtelystä varsinaisen äänen tilalliseen ilmenemiseen) on käsiteltävissä parametrisesti muokattavana

⁸ Engl. *timbral*.

kokemuksellisuutena. Heinonen (2014, 134) jatkaa, miten virtualisoitu ääni on erityisen käyttökelpoinen ilmaisukeino jälkidraamalliselle nykyteatterille, jonka piirissä ”signaalilähteiden, informaation ja merkitysten yhteyksien on mahdollista olla kaikkea perinteisen, satunnaisen ja amorfisen väliltä – tai jotain vielä kuvittelematonta, ei-ajateltua.”

1.4.1 Kahden kanavan konventio

Teatteriäänen tilalliset ilmaisukeinot voivat välittyä myös äänitteeseen koodattujen akustisten mallinnusten kautta, jotka fyysisessä tilassa soidessaan luovat oman metatilallisen kenttensä fyysisen tilan sisään. Yksi pitkäikäisimmistä tallennetun äänen konventioista on stereofonisuus. Stereoäänen konventionaalisuus on niin syvään juurtunutta, että emme kuulijoina koe kaksikanavaisen äänen tilallista rajoittuneisuutta rajoituksena, vaan pikemminkin normina, jota vasten tilallisen informaation suhteen monimuotoisemmat äänitteet tulevat määritellyiksi. Esimerkiksi 5.1 -musiikkiäänitteet ja elokuvien surround-ääniraidat rakentuvat monesti kahteen kanavaan miksatus stereoäänen varaan, jota loput neljä kanavaa tukevat lähinnä efektinomaisesti. Etenkin 5.1 -formaatin musiikkiäänitteissä kuulijan takaa kuuluu yleensä enimmäkseen kaiuntaa ja tilainformaatiota. (Aro 2006, 57.) Syyn tämän konvention syntyyn on ajateltu juontavan juurensa moninaisten esitystilanteiden (kattaen teatterin ohella myös elävän musiikin esitystradition) perinteisestä tilankäytöllisestä jäsennyksestä, jossa yleisö on *frontaalissa* suhteessa näyttämöllä esiintyviin näyttelijöihin tai muusikoihin. Kaksikanavaisen stereoäänen voi tulkita mallintavan juuri tätä vastaanoton ja esittämisen tapaa. (Aro 2006, 27.)

Tavanomaisessa stereoäänityksessä sekä suora että heijastunut ääni kuuluvat samoista kahdesta kaiuttimesta, jolloin äänitetyn äänen jälkikaiunta kuuluu äänitteellä kaksiulotteisesti. Siksi se ei voi milloinkaan vastata äänitystilanteen ja -huoneen akustiikkaa. Stereoäänen kaksiulotteinen tilallinen litistymisen muuttuu entistä vääristyneemmäksi soitettaessa

stereoäänitettä uudessa akustisessa tilassa, jolloin äänitteeseen koodattu tilallinen informaatio lomittuu kuuntelutilan akustiikan kanssa. Blesser & Salter (2007, 130) kirjoittavat, miten kuulija on etenkin kaupallisesti tuotettuja musiikkiäänitteitä kuunnellessaan kosketuksissa vähintäänkin kolmen eri tilallisuuden kanssa. Äänitetyn tilan akustiikka, äänitteeseen miksauksen yhteydessä lisätty keinotekoisesti tuotettu kaiunta, sekä äänitteen kuuntelutilan akustiset ominaisuudet kietoutuvat äänitallennetta toistettaessa erottamattomasti yhteen. Lopputulos voi olla silti – tai juuri siksi – esteettisesti mielenkiintoinen. Usein päällekkäisiä tilavaikutelmia ja stereoäänitteiden toistamista esitystilassa sellaisinaan ei juuri problematisoida.

Ilmeisistä rajoitteistaan huolimatta stereoäänien historiallisesti perustavana ajatuksena oli mahdollistaa entistä realistisemmän tilallisen informaation välittäminen tarjoamalla miksaajan käyttöön monofonisuuden sijaan kaksi kanavaa. Miksaaja pystyi näin panoroimalla sijoittelemaan eri äänilähteitä kahden kanavan välille, jolloin lopputuloksena oli leveämpi äänikuva. Stereoääni ikään kuin representoi – huomattavasti yksinkertaistaen – ihmisen *binauraalista* kuuloaistia. Juuri binauraalisen eli kaksikanavaisen kuuloaistimme ansiosta olemme virittyneitä äänilähteiden paikallistamiseen. Korkeilla, yli 4000 hertsin taajuuksilla äänen suunnan hahmottaminen on seurausta korviin saapuvan äänen intensiteettieroista: pää varjostaa toisen puolen korvaa saapuvalla ääneltä, joten tähän, kauempana olevaan korvaan saapuvan äänen intensiteetti on pienempi. Alle 1000 hertsin taajuuksilla äänen suunta hahmottuu ääniaallon vaihe-eron perusteella, josta aivot määrittävät eron äänen kulkemassa matkassa ja näin kulman suhteessa äänilähteeseen. (Näveri 2015, 96.) Stereoääni pystyykin tavoittamaan realistisen kuulokuvan ainoastaan binauraalisesti äänitetyn materiaalin avulla. Tähän tarvitaan kuitenkin erityisen, ihmisen pään aiheuttamia taajuusvääristymiä mallintavan keinopään käyttämistä äänityksen apuna tai vaihtoehtoisesti tarkoitukseen sopivien pallokuvioisten⁹ mikrofonien

⁹ Engl. *omnidirectional*.

asettamista orgaanisen ihmispään korvakäytävien suulle äänitystä varten. Binauraalisesti äänitetty stereomiksaus toimii kuitenkin ainoastaan kuulokekuuntelussa, joten se ei siksi sovellu useimpien esitysten ilmaisurepertuaariin. (Aro 2006, 62.)

Stereoäänien hyperkonventionalisoitunut historiallinen asema näkyy myös monien teatterisalien äänentoiston järjestäytymisessä, joka tyypillisimmillään rakentuu näyttämöaukon molemmille puolille sijoitettuina kaiutinklustereina, joiden läpi toistettavaa stereoääntä tuetaan näyttämöaukon yläpuolelle ripustetulla kolmannella keskiklusterilla. Kaiutinkokoonpanoa saatetaan monipuolistaa näyttämölle sijoitetulla parilla tehostekaiuttimilla, joiden kautta äänitehosteita voidaan lokalisoida näyttämöllä tapahtuvan toiminnan mukaan. Etenkin draamallisten, tekstin keskeisyyttä painottavien esitysten äänikuva painottuu kuitenkin usein näyttämöaukon jäsentämän stereokuvan varaan, jota muut tilaan sijoitetut kaiuttimet lähinnä tukevat. Muun muassa Soidinsalo (2014, 39) on painottanut stereofonisesti painottunutta kaiutinsijoittelua ongelmalliseksi äänen paikallistamiseen liittyvien ongelmien vuoksi:

[stereofoninen] äänentoisto tuo meille äänen kaksiulotteisesti, kuten televisioissamme, mutta monissa tilanteissa, ainakin eturiveissä istuvalle osalle yleisöstä, ylhäältä päin. Näille katsojille lavalla mikrofoniin puhuvan näyttelijän ääni kuuluu ylhäältä päin, vaikka katseemme kohde seisoo suoraan edessämme. Voisi kuvitella, että pienikin määrä tällaista huomion hajauttamista tuottaisi paljon tahatonta merkityssisältöä lavan tapahtumille.

1.4.2 Äänentoisto ja immersio

Luvussa 1.2.1 käsiteltyä *ympäröivyyttä* käytetään usein synonyymisenä immersiiivisyyden käsitteelle, jota on tutkittu ahkerasti niin elokuvan kuin näyttämötaiteiden parissa. Äänellisestä immersioista – kuulijan kokonaisvaltaisesta äänellisestä ympäröimisestä – on tullut erilaisten monikanavajärjestelmien mahdollistama normi myös teatterisaleissa, niiden

vastattua elokuvateattereiden surround-järjestelmistä alkunsa saaneeseen teknologiseen trendiin. Monikanavajärjestelmien arkipäiväistyminen heijastelee sitä ääniteknologista mullistusta, joka saavutti saturoitumispisteensä keskiluokkaisille kuluttajille suunnattujen kotiteatterijärjestelmien yleistyttyä nopeasti viime vuosituhanen vaihteessa. Tällöin elokuvia kuluttava suuri yleisö tottui siihen, että audiovisuaalista katselukokemusta tuki 5.1-formaattiin miksattu ääniraita, joka laajensi perinteisen stereoääneen pohjanneen ääninarraation kuusikanavaiseksi surround-kokemukseksi myös kotona dvd-tallenteita katsottaessa. Draamallisesta immersion kokemuksesta tuli näin pikemminkin normi kuin juhlava poikkeus, mikä asetti muutospaineita myös teatterin ääniteknologisille ratkaisuille. (Brown 2010, 170–171.)

Teatteriäänisuunnittelu ei ole kuitenkaan sidottu samankaltaisiin standardisoiituihin formaatteihin kuin elokuva- ja tv-äänisuunnittelu. Ei ole mitään käytännön syytä, miksi teatteriäänisuunnittelijan pitäisi käyttää juuri kuusikanavaista surround-järjestelmää. Vaikka monikanavaisten äänentoistojärjestelmien lähtökohtana oli laajentaa stereofonisesti esitetty äänitalenne tai -esitys kokonaisvaltaisemmaksi tilalliseksi äänitapahtumaksi, johti 5.1-surround-äänien kaltaisten standardisoiitujen äänijärjestelmien yleistymisen tilanteeseen, jossa elektroakustisesti tuotettuja tiläänikokemuksia toteutettiin myös teatterikontekstissa formaatti edellä, sen sijaan, että olisi pyritty modulaaristen kaiutinjärjestelmien suunnitteluun osana laitosteattereiden teknistä repertuaaria. Useimpien suomalaisten laitosteattereiden, kuten esimerkiksi Kansallisteatterin, Tampereen Työväen Teatterin tai vaikkapa Joensuun kaupunginteatterin äänentoistojärjestelmät eivät ole sidottu kuusikanavaisuuteen. Niiden surround-kaiutinsijoittelu on kuitenkin lukittu yhteen jo rakennusvaiheessa määriteltyyn malliin, joka ei helposti taivu yksittäisten esitysten sisällöllisille vaatimuksille. Modulaarisissa, vapaasti sijoiteltavissa äänentoistojärjestelmissä monikanavaisuutta ohjaavat kuitenkin teknologiset affordanssit, kuten Stefani ja Lauke (2010, 251) kirjoittavat artikkelissaan *Music, Space and Theatre: Site-specific approaches to multichannel*

spatialisation (2010):

Tyypillisessä tapauksessa [...] säveltäjä työskentelee varsinaisen esitystilan ulkopuolelta käsin, laatien monikanavamiksauksen vaihtelevasta määrästä diskreettejä raitoja, jotka ohjataan omiin kanaviinsa diffuusiosysteemissä. Nämä systeemit vastaavat yleensä 8-, 16- tai 24-kanavaisia kaiutinjärjestelmiä lähinnä siksi, koska useissa markkinoilla olevissa äänikorteissa on vastaava määrä ulostuloja.¹⁰

Monikanavaäänentoiston käyttäminen arkkitehtonisen tilan kiinteiden akustisten ominaisuuksien tukena mahdollistaa tapauskohtaisista rajoitteistaan huolimatta tehokkaan äänellisen immersion. Äänellä ympäröiminen on hyvin käyttökelpoinen esityskeino pyrittäessä häivyttämään konventionaalisen teatteriarkkitehtuurin hierarkkista jakoa näyttämöön ja katsomoon erillisinä, omalakisina tiloinaan. Jakoa symboloivan rampin ylityksen voi tehdä pelkästään äänellä kurottamalla – tempaamalla yleisö immersiiivisellä äänenkäytöllä osaksi esityksen tilaa. Äänellinen immersio teatterin ilmaisukeinona kytkeytyykin jo 1900-luvun alkupuoliskolta asti kehitelyihin pyrkimyksiin tuoda yleisö esityksen performatiivisen piirin sisään. Antonin Artaudin viime vuosisadan alkupuoliskolla kehittämät, teatterin fyysisyyttä ja välitöntä kokemuksellisuutta korostaneet esitykset ovat tästä kuuluisa esimerkki. Artaudilainen *julmuuden teatteri* ”poisti näyttämön ja katsomon ja korvasi ne yhdellä tilalla”, jolloin yleisö joutui ”keskelle tapahtumia [...] toiminnan nielaisemaksi ja sen fyysisen vaikutuksen kohteeksi” (Chaudhuri 2005, 87). Immersiivisillä ja *ympäristönomaisesti* rakentuvilla esityksillä on läheiset kytkökset myös 2000-luvun esityskäytäntöjä määritelleeseen draaman jälkeiseen teatteriin. Avaan tätä yhteyttä tarkemmin seuraavassa luvussa.

Vaikka olenkin käsitellyt immersiiivistä kuulokokemusta etupäässä kaiutinsijoittelun aikaansaamana tilallisena ilmaisukeinona, voi äänellisen ympäröivyyden kokemuksen toki saavuttaa muillakin tavoin, esimerkiksi valitsemalla esitykselle tilan, jonka akustiikka on luonnostaan pitkän

¹⁰ Suomennos kirjoittajan.

jälkikaiunna värittäjä. Monikanavaäänentoistolla voidaan kuitenkin saavuttaa äänellisen immersion vaikutelma myös silloin, kun esitystä suunnitellaan nimenomaan kiinteissä teatteritiloissa tehtävää kiertue toimintaa silmällä pitäen, jolloin paikkakohtaisesti toteutuvaa, esitystilan luontaisille ominaisuuksille rakentuvaa ääni-ilmaisua ei ole mahdollista toteuttaa.

2. TILA JA YHTEISÖLLISYYS

2.1 Postdraamallinen suhde tilaan

Länsimaisen kulttuurin tilan käsite on rakentunut ihmiskeskeisesti Antiikin perinteen johdattamana. Aristoteleen (384-322 ekr.) mukaan matemaattisesti rajatonta tilaa tai tyhjyyttä ei ole olemassa, vaan tila on aina suhteessa ihmiselämän fyysisiin ja materiaalsiin tarpeisiin: se määrittyy materiaalsen täyttymisen ja tyhjentymisen dynamiikan kautta. Vasta Kopernikus (1473-1543) todisti tunteamme aurinkokuntamme olevan nimensä mukaisesti aurinkokeskeinen, mikä johti avaruudellisuuden ja potentiaalisesti äärettömän tilallisuuden käsitteiden uudelleenarviointiin. (Aro 2006, 40.) Läntisen kulttuurimme tilakäsitystä leimaa kuitenkin edelleen deterministisesti virittynyt käsitys tiloista jotakin nimenomaista käyttötarkoitusta varten rakennettuina, mikä on johtanut tilojen korkeaan organisoitumisasteeseen. Tarjotessaan joukon käyttötarkoitustaan määrittäviä affordansseja, tila rajaa deterministisyydessään joukon muita mahdollisia käytänteitä ulkopuolelleen. ”Mitä selvemmin tila on suunniteltu tiettyyn käyttötarkoitukseen, sen enemmän se usein myös käyttöä säätelee”, kuten Arlander (1998, 23) asian summaa.

Esityskeinojen moninaisuutta korostavan draaman jälkeisen nykyteatterin suhde tilaan on yhtä määrittelemättömän moninainen kuin sen suhde ääneen. Postdraamallisesta ajattelusta ja käytänteistä ammentavia esityksiä tehdään yhtä lailla vakiintuneessa esityskäytössä oleville laitosteatterinäyttämöille, kuin löydettyihin tiloihin tai ei-arkkitehtonisesti organisoituihin ympäristöihin. Heinonen (2014, 130) kirjoittaa, miten ”nykyteatteri muodostaa käsitteenä ikään kuin muut taiteet poikkisuunnassa leikkaavan pilven; yksittäisen teoksen ‘spektrin’ laajuus voi olla millainen otos hyvänsä tuon pilven kirjosta.” Nykyteatteria ei ensisijaisesti määrittelekään se, minkälaisia esittämisen keinoja se valitsee yksittäisen esityksen käytänteiksi –

kuten minkälaisia esitystiloja se suosii – vaan pikemminkin oman eetoksensa *valinnanvapaus* ja ideologinen *vaihtoehtoisuus* ominaisuuksina itsessään. Tämä vapaus ulottuu kattamaan yleisölle esityksen tilallisen järjestymisen kautta annetun vapauden vaihtaa perspektiiviä joko tilassa liikkumalla tai valitsemalla paikkansa useamman erisuuntaisen katsomon väliltä.

Nykyteatterin kentällä vallitsevan eetoksen hengessä jokaisen teatteriesityksen oletetaan ikään kuin määrittelevän kerta toisensa jälkeen uudelleen ne parametrit ja periaatteet, joiden pohjalta valittu materiaali rakentuu esitykseksi. Tämä jatkuvan uudelleenmäärittelyn vaatimus heijastuu myös nykyteatterin suosimiin esitystiloihin: selkeitä tilan valintaan liittyviä konventioita on vaikea hahmottaa, sillä konventioihin tukeutuvaa ajattelua pyritään lähtökohtaisesti välttämään. Nykyteatterin suhdetta esitystiloihin saattaa olla helpompaa lähestyä negatiivisen määritelmän kautta – käsittelemällä tiloja, jotka soveltuvat organisoinniltaan ongelmallisesti postdraamallisiksi näyttämöiksi. Esimerkiksi perinteinen tirkistysluukkunäyttämö on konventionaalisesti käytettynä erityisen ongelmallinen hierarkkisuutta karttavan ja dialogiseen yleisösuhteeseen pyrkivän esityksen tilaratkaisuksi. Kehystäessään esityksellisiä tapahtumia, se rajaa tehokkaasti muut esitystilassa ilmenevät tapahtumat ja ennen kaikkea tilaan saapuneen yleisön esitystapahtuman ulkopuolelle, vahvistaen teatterin passivoivia rakenteita ja konventionaalista jakoa esiintyjiin ja vastaanottajiin. Arlander (1998, 35) kirjoittaa, miten esityksen näyttämö-katsomo-suhteet rakentuvat sen mukaan, onko esitys tehty nähtäväksi suoraan edestä päin, vai onko sen tilaratkaisu ympäristönomainen: “Suoraan edestä edestä nähtävässä näyttämöllepanossa katsoja on asetettu esityksen kehyksen ulkopuolelle, tavallaan sen eteen” (ibid.) Näin jäsennehtynä tila ehdottaa *vastakkaisuutta* esiintyjien ja yleisön välillä, luoden rakenteillaan esteitä dialogisen yleisösuhteen toteutumiselle.

Draaman jälkeisen teatterin tilavalintoja yhdistää pyrkimys määritellä näyttämö esityksen “alku ja lähtökohtana, ei jäljittelemisen paikkana”, kuten Hans-Thies Lehmann (2009, 72) väittää; erotuksena draamalliselle teatteriperinteelle, joka Heinosen (2009, 16) määrittelemänä “alistaa

esityksen yhä uudelleen tekstille ja todenkaltaisuudelle – uskottavuudelle ja näköisyydelle”. Postdraamallisen nykyteatterin suhdetta tilaan havainnollistaa ajatus tilan tuomisesta esille *itsessään*, riisuttuna illusorisuuden ja esittävyuden vaatimuksista. Vihtori Rämä (2011, 137) kirjoittaa näyttämöstä “heikkona tilana”, jota on mielekkäämpää jäsentää etukäteen asetettujen vaatimusten sijaan sen tarjoamien mahdollisuuksien kautta. Heikkouden attribuutti määrittyy Rämän käsittelyssä ennen kaikkea positiiviseksi määreeksi, joka mahdollistaa kokeilevan työtavan ja prosessin avoimuuden. Rämä (2011, 137) jatkaa:

Nykyteatterin mahdollisuudet avautuvat eteemme moniulotteisina ja moniaineksina, eikä sitä lähtökohtaisesti määritä mikään identiteetti, ei filosofia eikä esteettinen kategoria. - - Lähtökohtaisesti tekijöillä on vain toisensa ja heikkona aavistuksena avautuva näyttämö, *mahdollisen maisema*.

Nykyteatterin tendenssi suosia ympäristönomaisesti jäsentyneitä esitystiloja mahdollistaa yleisön kutsumisen arkkitehtonisten tai maisemallisten kehysten sisään, jolloin esityksen piiri voi potentiaalisesti laajentua koskemaan kaikkea tilassa tai rajatussa ympäristössä tapahtuvaa toimintaa tai läsnäoloa. On toki mahdollista lukea mitä tahansa esitystilaa ‘ympäristönomaisena’, ja antaa huomionsa harhailta vieressä istuvan katsojan nenän tuhinaan tai pölyn leijailuun heittimien valokeilassa. Fyysinen tila antaa *sinällään* vapauden katseen harhailulle ja mielenkiinnon kiinnittymiselle mihin tahansa tilassa ilmenevään yksityiskohtaan tai tapahtumaan – on kyse se sitten Kansallisteatterin Suuresta näyttämöstä tai yleisestä uimarannasta. Ainoastaan kykymme lukea tiloihin koodattuja merkityksiä ohjaa meitä katsojina keskittymään esitykseen niin kuin se tapahtuu esitystilan rakenteiden implikoimissa puitteissa.

Postdraamallisuuden suosimat ympäristönomaisesti jäsentyneet, modulaariset tai paikkasidonnaisen teatterin esitystilat eivät kuitenkaan vapauta teatteria hierarkkisista rakenteista – niissä esityksen hierarkkisuus vain rakentuu eri lainalaisuuksien pohjalta. Jokainen teatteriesitys on vastaanottajan tunteisiin, älyyn, etiikkaan ja mielikuvitukseen vetoamalla

yhteiskunnallisen vallan väline muiden joukossa. Toisinaan teatteria saatetaan käyttää *tietoisesti* vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen rakenteiden vahvistamiseen niiden kyseenalaistamisen ja kriittisen käsittelyn sijaan. Harmillisen usein olemassa olevien valtarakenteiden vahvistaminen tapahtuu kuitenkin tahattomasti, teatterin tuotantorakenteiden tai hierarkkisiin muotoihin vakiintuneen arkkitehtuurin ohjaamana, jolloin esitystilan arkkitehti nousee – usein haudan takaa – *auteuriksi* ohjaajan ja dramaturgin rinnalle.

2.2 *Mustan laatikon problematiikka*

Arlander (1998, 23) kirjoittaa esitystilojen arkkitehtuuria tutkinutta Julian Hiltonia siteeraten: “täysin vapaamuotoista, organisoimatonta tai avointa tilaa, joka ei sisältäisi minkäänlaisia viitteitä tai sääntöjä siitä, miten sitä tulisi käyttää, miten siinä tulisi toimia, tuskin on olemassakaan” (Hilton Arlander 1998, 23 mukaan). Jokainen kuviteltavissa oleva esitystila – niin sanotuista *löydetyistä tiloista*¹¹ nimenomaan esityskäyttöä varten suunniteltuihin tiloihin – kantaa yhtä lailla rikasta ja raskasta assosiaatioiden kuormaa rakenteissaan. Yksi esittävien taiteiden vakiintuneimmista aikalaiskonventioista on *black box* -näyttämön malli nykyaikaisen esitystilan oletusarvoisena olomuotona. Arlander (1998) on kääntänyt *black boxin* “mustaksi kuutioksi”, mutta käytän itse käännoästä *musta laatikko* sen vakiintuneen puhekielisyyden vuoksi.

Mustan laatikon funktionaalisuus perustuu sen kykyyn kätkeä teknologiaa ja esitysteknisiä mekanismeja. Lattiasta kattoon mustaksi maalattuun tilaan on huomattavasta helpompaa piilottaa kaiuttimia tai valaisimia (jotka ovat myös konvention säätelemänä lähes aina mustiksi maalattuja) kuin esimerkiksi kokovalkoiseen tai maalaamattomaan puupaneloituun huoneeseen. Mustat seinä-, lattia- ja kattopinnat myös luovat vaikutelman todellista kokoaan laajemmasta tilallisuudesta, jota vasten esitystä varten

¹¹ Arlander (1998, 38) määrittelee löydetyt tilat esitystiloiksi, jotka eivät ole vakituksessa esityskäytössä.

valmistetut lavastuselementit luovat ikään kuin oman metatilansa – fiktion tilan tai “koetun avaruuden”, kuten Arlander (1998, 24) asian määrittelee – joka ei katsojan silmissä suhteudu tosiasiallisen tilan mittasuhteisiin ja rakenteisiin.

Kuten esitin luvun 2.1 alussa, tarkasti määriteltyjä käyttötarkoituksia varten suunnitellut tilat ohjaavat affordanssien ja arkkitehtonisten ratkaisujensa kautta niissä tapahtuvaa toimintaa sitä tarkemmin, mitä erityisempää käyttöä varten ne on suunniteltu. Tilojen ohjaavuus suhteessa esityksen muodon ja sisällön artikuloitumiseen on sitä suurempi, mitä korkeampi tai kiinteämpi tilan organisaatioaste on. (Arlander 1998, 23-24.) Mustat laatikot teatteritiloina luotiin kuitenkin nimenomaan monikäyttöisyyttä silmällä pitäen, modulaarisiksi vaihtoehdoksi perinteiselle näyttämöaukolliselle mallille, jossa näyttämön ja katsomon paikkaa ei ollut mahdollista muunnella kunkin esityksen tarpeiden mukaan.

Mustat laatikot ovat kuin abstrahoitu idea tilasta: ne ovat strategisesti organisoituja epätiloja, jotka pyrkivät neutraloimaan kaikki yksilölliset ominaisuutensa muunneltavuuden ja yleiskäyttöisyyden nimissä. Tosiasiassa niiden läpinäkyvyyteen kätkeytyy monen vuosikymmenen historialliset kerrostumat assosiaatiokuormineen ja käyttökonventioineen. Huomionarvoista on myös se, miten teatterin tilakäsitysten problematiikka ei rajaudu “vain esitystilojen estetiikkaan vaan myös tapaan ajatella teatterin yhteiskunnallista funktiota”, kuten Terike Haapoja (2011, 74) tiivistää artikkelissaan *Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä*. Haapoja (ibid.) kirjoittaa, miten käsitys teatterista “sosiaalisen rituaalin paikkana” ei enää vastaa niitä lähtökohtia, joita postdraamallisen teatterin viitekehyksessä työskentelevät ryhmät itselleen usein asettavat. Näkemys teatterista hierarkisesti kahtiajaetun vastaanottamisen ja esittämisen paikkana onkin postdraamallisessa viitekehyksessä korvautunut käsityksellä näyttämöstä avoimena tutkimuskenttänä, joka mahdollistaa omien rakenteidensa esityksellisen dekonstruktion ja dialogisen yleisösuhteen. Postdraamalliset esitykset lähestyvät esittämistä usein kuvataiteiden perinteestä ammentavan performanssin ja esitystavoissa korostuvan

avoimuuden kautta, jolloin tapahtumallisuus nousee esiin teosmaisuu-
 kustannuksella. Heinonen (2009, 22) viittaa samaan historiallisesti
 muodostuneeseen yhteyteen, kirjoittaessaan postdraamallisen teatterin
 suhteesta performanssiin ja *live arttiin*¹²: “Teoksen sijaan etualaistuu prosessi
 – muutos. Se, mikä teatterissa säilyy, on teatterin poliittisuus; mutta
 poliittisuuden luonne muuttuu olennaisesti tapahtumallisuudesta seuraavan
 sosiaalisen ja yhteisöllisen laajenemisen myötä.”

Edellä mainittuihin, yleisöä aktivoiviin ja avointa prosessia korostaviin
 esityksiin läpinäkyvyyden periaatteella suunniteltu musta laatikko soveltuu
 tilana varsin ongelmallisesti. Vaikka musta laatikko löi itsensä läpi
 konseptuaalisena ja helposti kopioitavana tilaratkaisuna nimenomaan
 kokeellisuutta ja vuoropuhelua suosineella 1960-luvulla, ovat sen
 assosiatiiviset ulottuvuudet muovautuneet historiallisesti nykypäivään
 tultaessa. Se mikä joskus koettiin ennen kaikkea neutraalina ja eleettömänä
 tilaratkaisuna, on konventionaalistuttuaan muuttunut teatterin hierarkkisia
 käytänteitä tukevaksi. Mustan laatikon tarjoama piilottamisen affordanssi on
 tehnyt siitä lähes synonyymisen teatterilavastuksen ja -tekniikan illusorisille
 pyrkimyksille osana todellisuutta jäljittelevää esitystapahtumaa. Siksi musta
 laatikko näyttäytyykin esitysprosessin avoimuutta kyseenalaistavana
 tilaratkaisuna. Ympäristön ja tilan vaikutus ihmisen kokemukseen “saattaa
 olla vahvempi silloin kuin sitä ei tiedosta tai artikuloi”, kuten Arlander (1998,
 23) esittää. Juuri tässä piilee mustan laatikon perustavanlaatuinen ongelma
 suhteessa postdraamallisiin ihanteisiin. Ollessaan itse tilana ‘läpinäkyvä’, se
 johdattelee yleisöä tulkitsemaan kaikkea tilaan tuotua – oli kyseessä sitten
 talonpoikaissäänky, katosta lankeava valonsäde tai pahaenteinen syntetisoitu
 humina – joko teossynteisiin kuuluvina representatiivisina merkkeinä tai
 läpinäkyvänä teknologiana, joka ei kuulu esityskompositioon. Näin se asettuu
 idealistisesta syntyhistoriastaan huolimatta tukemaan draamallisen muodon
 hierarkkisia vaatimuksia, vahvimpana tunnusmerkinään yleisön ja esiintyjien
 välinen erottelu omiin autonomisesti määrittyneisiin tiloihinsa.

¹² Taiteilijan ja yleisön kohtaamista korostanut kuvataiteiden suuntaus, joka painotti läsnäoloa ja kontaktia objektilähtöisen teoskäsitelmän kustannuksella.

2.3 Teknologisuuden diskurssi

Jos teatteri on olemukseltaan tilaan sidottua taidetta, on äänisuunnittelu puolestaan nähty läpeensä teknologisuuden määrittämänä ilmaisumuotona. Äänisuunnittelu määrittyy usein juuri teknologisoituneiden diskurssien ehdoilla, jotka sulkevat ulkopuolelleen vaihtoehtoisia tapoja lähestyä äänisuunnittelijan roolia esityskontekstissa. Heinonen (2014, 134) hahmottelee uudenlaista tapaa ymmärtää äänisuunnittelijan asemaa teatterituotannossa puhumalla *äänisuunnittelun* sijaan *ääniajattelusta*. Ääniajattelun käsite kantaa sisällään ratkaisevasti erilaisia merkitysisältöjä, avautuen omaan teknologisuuteensa sulkeutuneen näpertelyn sijasta esityskonsepteja ja kokonaisdramaturgiaa työstävään aktiiviseen sisällöntuotantoon. Jari Kauppinen (2014, 21) puolestaan kirjoittaa äänisuunnittelijalta vaaditusta “teknisestä mielikuvituksesta” osana laitteiden ja ohjelmistojen hyödyntämistä – vertauskuvallisina “siltoina johonkin ei-vielä-tiedettyyn.” Äänisuunnittelun teknisyyden vaatimusta ei voi kuitenkaan täysin sulkeistaa määrittelemättä koko ilmaisukeinoja täysin uudelta pohjalta.

Martin Heidegger (Heinonen 2014, 129 mukaan) esittää tekniikan merkitsevän käsitteenä *esiintuomista* ja *paljastamista*. Näin tulkittuna tekniikalle on asetettu totuusvaatimus; sen tarkoituksena on paljastaa jotakin olemassa olevaa, jota emme muutoin havaitsisi. Heinonen avaa Heideggerin ajattelua kirjoittamalla, miten “tekniikan olemus ei Heideggerin mukaan ole teknistä. Hän kirjoittaa tekniikan olemuksen olevan *oleminen* itse. Heideggerin mukaan taiteen olemus on sukua tekniikan olemukselle.” (ibid.) Toisin kuin taide, teknologia koetaan kuitenkin usein neutraaliksi ja ideologisesti värityttömäksi. Paljastamisfunktionsa kautta sen metonymisiksi tunnusmerkeiksi nousevat mikroskoopit, kamerat ja mikrofonit, joiden ajatellaan tarkentavan ja tallentavan todellisuutta paremmin kuin evolutiivisesti rajoittuneet aistielimemme. Ilmaisuvälineisiinsä perehtynyt valokuvaaja tai äänisuunnittelija tietää

kuitenkin, miten parhaimmatkin objektiivit tai ääniaaltoja jännitteiden muutoksiksi muuntavat mikrofonit ovat yksilöllisesti värittyneitä, eivät suinkaan yleiskäyttöisiä, saati neutraaleja todellisuuden jäännöksettömän tallentamisen välineitä. Myös eri teknologioilla on omat affordanssinsa, jotka teknistyneissä teatteritiloissa kytkeytyvät elimellisesti yhteen itse arkkitehtonisen tilan ominaisuuksien ja ilmaisumahdollisuuksien kanssa. Draamallisessa paradigmassa näyttämökoneistot ovat tosin pyrkineet kätkemään läsnäolonsa ja aktiivisen vaikutuksensa sekä esitystapahtuman muotoutumiseen että katsomis- ja kuulemiskokemukseen, jolloin teknologiasta on tullut jotakin salamyhkäistä ja manipulatiivista: katsojille esitettyyn teossynteisiin kuulumatonta. Tällä kieltämisen ja piilottamisen pyrkimyksellä on kuitenkin suora vaikutuksensa esityksen sisältönsä kautta ehdottamaan ideologiseen käsitykseen teatterin ulkopuolisen maailman toimintatavoista ja hierarkkisista käytänteistä. Skenografi ja valosuunnittelija Milla Martikainen (2013, 14) esittää lavastustaiteen opinnäytteessään, miten “näyttämökuvat ovat myös maailmankuvia; esitystilanne ei vain esittele ja kommentoi maailmaa, vaan luo sitä. Valittu estetiikka on samalla eettinen väite.”

2.4 Teknologia katsojan tilassa

Astuessaan käytännöllisesti katsoen lähes minkä tahansa laitosteatterin katsomoon, moni katsoja yllättyy, mikäli katsomon ulkoreunalta ei löydy seinustalle asennettujen kaiuttimien tuttua puoliympyrää. Narratiivisuutta ja ääntä pääasiassa elokuvan viitekehyksessä tutkinut Michel Chion (Brown 2010, 171 mukaan) on väittänyt, miten kaiuttimien poissaolo katsomotiloissa on nykyisin yhtä silmiinpistävää kuin niiden näkyville asettaminen. Erilaisten monikanavaisten äänentoistojärjestelmien yleistyttyä 1990-luvulla, niiden näkyvä läsnäolo koettiin ongelmalliseksi, sillä niiden ajateltiin muistuttavan yleisöä teatterin teknisestä luonteesta tarinankerronnan muotona.

Kaiuttimien edustaman teknologian koettiin tunkeutuvan näyttämöaukkoa ympäröivistä varjoista – esitystilan ontologisesta rajatilasta – katsomoon, minkä pelättiin estävän vastaanottajan eläytymisen esityksen luomaan illusoriseen maailmaan.

Ajatus esitysteknologiasta esityksen sisällölliseen ytimeen kuulumattomana välttämättömänä pahana on kulkenut lähes kyseenalaistamattomana läpi koko draaman olemassaolon aina 1900-luvun loppuun saakka. Murros tapahtui nykyteatterin käytäntöjen haastettua draamallisen representaation ja kohdistettua mielenkiintonsa itse esitystapahtuman rakentumisen käsittelyyn osana esityksen sisältöä. Ero koski ennen kaikkea teatteriesityksen eheyden ideaalia, kuten Heinonen (2009, 21) kirjoittaa: “Toisin kuin draamallinen teatteri, postdraamallinen teatteri ei pyri muotonsa kautta suojelemaan kokonaisuutta todellisuuden mallina.”

Teknologian jättäminen tilassa peittelemättömästi näkyväksi sisällölliseksi osatekijäksi painottaa esityksen prosessuaalisuutta ja hylkii näin modernistiselle taidekäsitykselle ominaista essentialistista ykseysajattelua, jossa kaikkien teosten osatekijöiden tuli edesauttaa vastaanottokokemuksen palauttamista synteesinomaiseen ja ristiriidattomaan ‘teokseen’, joka on “yhdeällä jaollinen” – omaan itseriittoisuuteensa sulkeutunut (Heinonen 2009, 17). Draamaperinteessä tekniikan näkyvän läsnäolon pelättiin hajauttavan katsojan huomion esityksen sisällöllisestä ytimeestä – näyttelijäntyön kautta artikuloituvasta draamatekstistä – jonka asema kaikkien esityksellisten elementtien lähteenä ja rakenteellisena auktoriteettina oli pitkälti kyseenalaistamaton (Soidinsalo 2014, 39). Teknologisuus tilassa ei välttämättä synny kaiuttimien, videotykkien ja valaisimien esillepanosta, vaan myös tila itsessään voi näyttäytyä teknologisesti virittyneenä. Arlander (1998, 24) kritisoi mustia laatikoita teatteritiloina juuri niiden korostuneen teknologisen luonteen vuoksi: “Mahdollistaessaan tehokkaan tekniikan käytön [musta laatikko] samalla edellyttää sitä, eli myös imee ääntä, valoa ja efektejä. Se virittää usein vahvasti teknisen, ‘ajattomasti’ modernin ja synkkydessäänkin hygieenisen ilmapiirin.” Arlander (ibid.) näkeekin mustan laatikon itse esitystä varjostavana teknologisenä näyttämökoneena, joka

raamittaa esityksen kokemista yhtä lailla kuin vaikkapa barokkisesti koristeltu tirkistysaukkonäyttämö. Yhteistä näille kahdelle näennäisen vastakohtaiselle näyttämötyypille on juuri niiden esteettis-ideologinen kehystävyys, joka on monesti ensimmäinen sisällöllinen viesti, jonka katsoja saa astuessaan sisään esitystilaan.

Nykyteatterin viitekehyksessä teknologian näkymistä näyttämökuvassa ei yleisesti ottaen pidetä kuitenkaan erityisen ongelmallisena. Heinonen (2014, 132) kirjoittaa, miten “draaman jälkeisessä teatterissa teknologialla on ollut teatteriteorian tavoin usein keskeinen, jopa korostunut rooli esityksen arkkitehtuurissa.” Vaatimusta draamakerronnan luoman maailman ykseydestä ei koeta enää relevanttina, joten tekniikan näkyvyyden ei nykyteatterin esityskäytänteissä katsota uhkaavan representatiivista uskottavuutta tai katsojan draamallista samastumisprosessia esityksen fiktiivisiin henkilöihin. Kaiuttimista on jopa tehty henkilöihämiin rinnastuvia teknologisia ‘esiintyjä’, kuten vaikkapa Katariina Nummisen ohjaamassa ja Juhani Liimataisen sekä Kimmo Modigin äänisuunnittelemassa *Karjalala* -esityksessä (*Karjalala* 15.8.2008), jossa Nummisen äidin haastatteluissa äänitettyä materiaalia soitettiin näyttämölle sijoitettujen kaiuttimien kautta. “Teksti, äidin ääni, äidin kieli, kuului kaiuttimista. Vanhan naisen ääni ruumiillistui raskaiksi mustiksi laatikoiksi, joita näyttelijät raahasivat näyttämöllä”, kuten ohjaaja itse kirjoittaa (Numminen 2011, 38). Kaiuttimet olivat näyttämöllä ikään kuin näyttelijöiden jatkeita, joiden fyysinen olomuoto niveltäi erottamattomasti sekä esityksen estetiikkaan että sisällön näyttämöllistämiseen.

Vaikka teknologian läsnäoloa näyttämöllä ei postdraamallisissa esityskäytänteissä usein problematisoidakaan, eikä se näin ollen muodostu vastakohtaiseksi orgaanisten kehojen kanssa, on silti vaikea uskoa minkään kuviteltavissa olevan teknologian merkityksellisyyteen ilman inhimillisen läsnäolon sisältöjä *välittävää* vaikutusta. Jokainen näyttämöllä esiintyvä keho on yhtä lailla tekniikkaa ja arkkitehtonista tilaa sekä jäsentävä että suodattava voima. Kaikki teknologia suodattuu kokemukselliseksi sisällöiksi kehojen – sekä esiintyjien että yleisön – kautta. Äänisuunnittelijalle saattaa olla aika

ajoin tarpeellista muistuttaa itseään siitä, miten teknologia ei itsessään luo sisältöjä: miten esityksen kaikki sisällöllinen aines syntyy fyysisen ja läsnäolevan kokemuksellisuuden suodattamana. Elävän subjektin läsnäolo näyttämöllä ja katsomossa – tai jossain näiden rajapinnoilla – on kaikkien näyttämötapahtumien leikkauskohta ja merkityksellisyyden edellytys. Myös äänellinen ilmaisu – oli se sitten esitystilanteessa tuotettua tai elektronisesti toistettua – “suodattuu teatterissa merkityksiksi ihmisen kautta”, kuten Modig (2014, 30) kiteyttää.

2.5 Hiljaisuuden aave

Hiljaisuus on kenties sekä äänisuunnittelun että musiikin tärkein yksittäinen ilmaisullinen elementti. Ilman hiljaisuuden kehystävää vaikutusta, ei olisi mahdollista kokea äänellistä rytmisyyttä niin kuin olemme tottuneet sen kokemaan. Hiljaisuus tarjoaa mahdollisuuden jäsentää äänellisiä tapahtumia rytmisiksi kompositioiksi, jolloin niiden tapahtumallinen erityisyys nousee esiin. Hiljaisuudella ei ole äänenkorkeutta tai -väriä. Sen ainoa mitattava ominaisuus on sen kesto. Brittiläinen äänisuunnittelija Jonathan Deans pohtii äänen merkityksellistymisen reunaehtoja Ross Brownin (2010, 124) haastattelussa esittämällä, että “ääni on vain melua sen ollessa fokusoimatonta¹³”. Hiljaisuus onkin kenties tärkein äänisuunnittelijan työkaluista. Siksi onkin yllättävää, miten harvoin hiljaisuus on edes suhteellisessa muodossaan äänisuunnittelijan käytettävissä.

Esityskäyttöön suunniteltujen tilojen akustisen suunnittelun peruslähtökohtana on useimmiten mahdollisimman matala taustamelun taso. Tähän pyritään muun muassa rakenteiden asianmukaisella äänieristävyydellä. Näveri (2015, 120) kirjoittaa, miten uusia teatterirakennuksia suunnitellessaan arkkitehdit pyrkivät muun muassa ilmanvaihtojärjestelmien ja talotekniikan asianmukaisella suunnittelulla minimoimaan taustamelun vaikutuksen esitystiloissa, jotta muun muassa ilmaston ja ulkopuolelta

¹³ “When sound isn’t focused, it’s just noise.” (Brown 2010, 124). Suomennos kirjoittajan.

kantautuvan liikenteen aiheuttaman hälyn taso ei nousisi häiritsevälle tasolle. Useimpia esitystiloja ei ole kuitenkaan onnistuttu rakentamaan lähellekään hiljaisiksi. Pelkän ilmastoinnin ääni riittää värittämään etenkin pienen tilan luontaista ambienssia, puhumattakaan teatterikoneiston, kuten himmentimien, videotykkien ja liikkuvien valojen tuottamasta mekaanisesta hurinasta ja sirinästä. Taustamelun – neutraalimmin ilmaistuna tilallisen ambienssin – kuulemiseen liittyy sama mustan laatikon yleisösopimus, joka pyrkii häivyttämään kaiken mustaksi maalatun näkyvistämme astuessamme teatteritilaan. Kuulemme yllämme videotykin tuulettimen tasaisen hurinan, mutta emme kuuntele sitä: emme odota taustameluksi tulkittavan äänen rakentavan esityksen dramaturgiaa tai ohjaavan tulkintaamme esityksen tapahtumista.

Relatiivisella hiljaisuudella onkin esityskontekstissa tärkeä tehtävä: se idealisoi esitettävän äänen, kuten Brown (2010, 128) esittää teoksessaan *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Kun kuulemme jonkin yksittäisen äänieleen hiljaisuuden kehystämänä, sen indeksikaalisuus¹⁴ vastaanottajan kokemusvirrassa korostuu. Siitä tulee merkki, jolloin se ei enää edusta abstraktia äänellistä värähtelyä, vaan sen koetaan viittaavan johonkin itsensä ulkopuoliseen ilmiöön tai toiseen merkkiin; se merkityksellistyy suhteessa muuhun aisti-informaatioon. Täydellistä hiljaisuutta ei kuitenkaan *inhimillisesti* koettuna ole olemassa (Brown 2010, 147). Vaikka olisimme sulkeutuneet täysin äänieristettyyn huoneeseen, kuulisimme silti oman verenkiertomme kohinan ja sydämemme sykkeen. Tämä havainto muutti peruuttamattomalla tavalla nykymusiikin suunnan John Cagen törmätessä ilmiöön Harvardin yliopiston kaiuttomassa huoneessa vuonna 1951. Havainnon tuloksena oli esitystilan luontaiselle ambienssille ja yleisöstä lähteville satunnaisille äänille pohjautunut klassikkoteos *4'33"* (1952). Melun ja hiljaisuuden suhdetta kirjassaan *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise* (2013) tutkinut Greg Hainge (2013, 57-59) kirjoittaa, miten Cagen

¹⁴ Indeksikaalisuus on kielitieteessä ja kielenfilosofiassa kielellisten ilmaisujen ominaisuus, joka tarkoittaa sitä, miten käytetty ilmaisu osoittaa jotain asiantilaa. Ilmaisun on indeksikaalinen, jos sen semanttinen arvo riippuu sen esittämissuhteista ja voi näin vaihdella yhteydestä toiseen.

kokemus kaiuttoman huoneen tarjoamasta kehon ulkopuolisesta täydellisestä hiljaisuudesta sai aikaan ymmärryksen siitä, miten ääni fyysisenä ilmiönä ei ole niinkään sidoksissa yksittäisinä ilmeneviin tapahtumiin, sen määrittäessä pikemminkin “jatkuvassa tapahtumisen virrassa olevana, meissä itsessämme ja joka puolella ympärillämme värähtelevien atomien resonanssina”. Näin tulkittuna ‘hiljaisuus’ merkitseeikin kaikkea ääntä, jota emme pyri tietoisesti tuottamaan. Cagen johtopäätös olikin, että kaikella materiaalilla on oma äänensä; sen havaitseminen on vain orgaanisten aistielimien tai teknologian säätelystä. Chion (Aro 2006, 47 mukaan) puolestaan esittää, miten “hiljaisuus ei ole neutraalia tyhjyyttä, vaan se on aiemmin kuullun, tai odotetun äänen negatiivi. Jos hiljaisuus keskeyttää äänen tai seuraa sitä, niin hiljaisuus on täynnä edeltäneen äänen jälkivaikutusta niin kauan kuin muisti jaksaa sitä sellaisena pitää.” Usein äänisuunnittelija voi kuitenkin vain haaveille hiljaisuudesta edes sen suhteellisessa muodossaan. Vaikka teatteriesityksen kokemista määrittävät implisiittiset yleisösopimukset sulkeistavat taustahälyn draamallisesta kokemuksesta, vaikuttaa häly siitä huolimatta esityksen intentionaalisten äänieleiden kokemiseen. Taustamelun noustessa liian kovaksi, äänisuunnittelijan on soitettava elektroakustisesti vahvistettua materiaalia vastaavasti kovemmalla äänenpaineella, jolloin ilmaisen dynaaminen vaihteluväli kapenee. Liian matala signaali-kohinasuhde saattaa äärimmäisessä tapauksessa hämärtää rajanvedon tilassa esiintyvän taustahälyn ja esitystä varten tuotetun äänellisen ilmaisen välillä, jolloin ontologiset kategoriat *metelin* ja informaatiota välittävän *signaalin* välillä liukenevat olemattomiin.

Hiljaisuus saattaa kuitenkin myös idealisoida ääniä, kuten Paul Carter (2005), kirjoittaa esseessään *Ambiguous Traces, Mishearing and Auditory Space*, viitaten akustemologian uranuurtajan Stephen Feldin kenttä-äänityksiin äänimaisemiltaan poikkeuksellisen rikkaissa ympäristöissä, kuten esimerkiksi Papua-Uuden-Guinean sademetsissä. Carter (2005, 43) kirjoittaa, miten teknologisen kehityksen mahdollistettua sekä äänten elektroakustisen tallentamisen että toisintamisen, ihmisten suhde kuuntelemiseen muuttui ratkaisevalla tavalla. Tavastamme kuulla tuli *luokittelevaa*, yksittäisiä

äänitapahtumia korostavaa, erotuksena äänellisen ympäristön jakamattomalle kokemiselle *sellaisenaan*. Carterin mukaan tällä oli vääjäämättömät seuraamukset myös medioimattoman äänen kuuntelukonventioihin. Carterin (2005, 44) ajatukset pohjaavat jakoon *kuuntelemisen ja kuulemisen* välillä. Siinä missä kuuleminen on subjektikeskeistä ja erottelevaa, kuunteleminen pyrkii jatkuvaan dialogisuuteen ympäristönsä äänien kanssa. Kuuntelemista määrittää näkemys kommunikaatiosta vaihdannan prosessina – se pyrkii olemaan läsnä, jatkuvassa yhteydessä ympäristöönsä. Carterin käsitteellistämänä *kuuleminen* määrittyy puolestaan erottelun ja kategorisoinnin kautta, jolloin siitä tulee havaitsemisena omaan subjektiivisuuteensa sulkeutuvaa ja yksisuuntaisen monologista. Vaikka jaottelu on perustaltaan häilyvä, tarjoaa se silti käsitteellisiä työkaluja erilaisten kuulijapositionien hahmottelemiseen. Äänisuunnittelun ja äänellä esiintymisen tapauksessa sen voi nähdä kiinnittyvän konseptuaalisiin linjanvetoihin suhteessa äänen tilallistumisen ilmaisukenttään: Onko tarkoituksena käsitellä esitystilassa soitettuja äänellisiä kompositioita yksittäisten tarkasti paikallistuvien äänitapahtumien sarjana, vai pyritäänkö suunnittelussa luomaan diffuusisti tilaan levittäytyviä ääniympäristöjä, jotka merkityksellistyvät ennen kaikkea kokonaisuutensa kautta, eivätkä niinkään yksittäisten äänellisten eleiden tai yksityiskohtien artikuloimina?

Carter (2005, 57) kirjoittaa – viitaten Feldin äänittämään *Voices of the Rainforest* (1991) -cd-tallenteeseen – miten luonnonääniä sisältävät äänitykset eristävät yksittäiset äänitapahtumat ja -eleet kontekstistaan, jolloin niiden merkitys muuttuu perustavanlaatuisesti. Etenkin stereofonisesti medioituneessa muodossaan äänite ei voi mitenkään välittää vaikutelmaa kolmiulotteisesta ympäristöstä niin kuin se soi äänityshetkellä – teknologisesti suodattumattomana polyfonisena tapahtumana. Teknologialla voi kuitenkin pyrkiä luomaan ennen kokemattomia äänellisiä maisemia, jotka todellisuuden mallintamisyritysten sijaan pyrkivät luomaan uusia, omalakisesti muodostuneita ympäristöjään. David Tudorin kuuluisa elektroakustisten installaatioiden sarja *Rainforest I–IV* (1968–1976) on hyvä

esimerkki teknologisesti luodusta ympäristöstä, joka muodostaa oman orgaanisesti rakentuneen aistitodellisuutensa. Tudor kutsui *Rainforest IV* (1976) -installaatiota varten joukon taiteilijoita rakentamaan yhteiseen tilaan ääniympäristön, joka perustui tilaan ripustettujen arkipäiväisten esineiden resonanssitaajuuksien herättämiselle niihin kiinnitettyjen *aktuaattoreiden*¹⁵ avulla. Esineiden erityyppiset resonanssit muodostivat rikkaan äänellisen maiseman, jonka havaittu ilmenemismuoto muuttui yleisön vaellellessa tilassa. Rainforest IV -installaation kaltaisten äänellisten ympäristöjen teho perustuu yksittäisten äänitapahtumien idealisoimisen sijaan yleisöä ympäröivän ambienssin kokonaisvaltaisuudelle, joka alkaa hälystä ja päättyy hälyyn. Carter (Brown 2010, 128 mukaan) kutsuu tämänkaltaista immersivistä, suodattamatonta kuuntelemista ”likaiseksi” ja ”kiinnittyväksi”, erotuksena erottelevasta *kuulemisesta*, johon monet teatteriäänisuunnittelun konventiot meitä sekä vastaanottajina että tekijöinä ohjaavat.

Voiko edellä mainitulla akustemologisella lähestymistavalla olla mitään annettavaa teatteriäänisuunnittelulle? Mikäli esitys pyrkii hylkäämään hiljaisuuden keinovalikoimanaan, voi sen nähdä poliittisena kannanottona teatterin ja yhteiskunnallisen todellisuuden suhteista. Miksi teatterin pitäisi idealisoida tosiasiallisia olosuhteita, jotka usein ovat ‘meluisia’ ja merkityksiltään vaikeasti hahmottuvia? Voidaan tietysti perustellusti kysyä, onko mitään objektiivista todellisuutta edes olemassa. Teatterin tapauksessa olennaista ei varmastikaan ole se, miten objektiiviseksi luonnehdintamme todellisuudesta tarkemmassa tarkastelussa osoittautuvat, vaan se, miten hyvin teatterin keinovalikoima vastaa subjektiivista kokemustamme maailmassa olemisesta.

¹⁵ Aktuaattorilla tarkoitetaan kaiutinyksikköä ilman kartioelementtiä. Aktuaattori voidaan kiinnittää erilaisiin resonoiviin pintoihin sen tuottaman äänen vahvistamiseksi.

3. ROBERTO ZUCCO

3.1 *Lavat auki!*

Mikko Roihan ohjaama, Bernard-Marie Koltèsin tekstiin perustuva *Roberto Zucco* sai ensi-iltansa 11.4.2015 berliiniläisessä Ballhaus Ost -teatterissa. Oli tiedossa jo tuotannon alkuvaiheista lähtien, että Roihan johtaman Vapaan teatterin ja Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun yhdessä tuottama esitys kiertäisi syksyllä 2015 useammassa kotimaisessa laitosteatterissa.

Kiertueteattereiksi varmistuivat lopulta Kansallisteatteri, Joensuun kaupunginteatteri, Oulun kaupunginteatteri, sekä Kajaanin kaupunginteatteri. Tuotanto oli osa Teatterikorkeakoulun näyttelijäopiskelijoille suunnattua kolmivuotista *Lavat auki!* -kansainvälistymishanketta. Taideyliopiston nettisivuilla hanketta kuvaillaan seuraavasti:

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun *Lavat auki!* –hanke on avaus uudenaikaiseen intensiiviseen näyttelijäkoulutukseen. Näyttelijäntuotannon koulutusohjelman kokonaisuus avartaa näyttelijäopiskelijoiden näkökulmaa teatteritaiteeseen kansainvälisessä kontekstissa. *Lavat auki!* toteutetaan kolmena vuonna saattamalla opiskelijat yhteen vahvan ja omakielisen ammattiohjaajan kanssa.¹⁶

Koska tuotanto oli osa näyttelijäntuotannon koulutusohjelmaa, myös esityksen painopiste oli näyttelijäntuotannossa. Tilallisuuden kysymykset nousivat kuitenkin esiin jo ensimmäisissä Helsingissä pidetyissä palavereissa. Roiha halusi jättää näyttämökuvan mahdollisimman paljaaksi ja pelkistetyksi, kiinnittäen esityksen näyttämöratkaisun niin sanottuun *tyhjän tilan* estetiikkaan. Tämän esityksen tilallisuutta määrittävän sisällöllisen rajauksen tehtävänä oli paitsi korostaa näyttämöllä esiintyviä kehoja, toimia myös helposti toisinnettavana

¹⁶ *Lavat auki!* avaa uuden vaiheen näyttelijäkoulutuksessa. Taideyliopiston www-sivusto. <<http://www.uniarts.fi/uutishuone/lavat-auki-avaa-uuden-vaiheen-nayttelijakoulutuksessa>>

ja kevyesti liikuteltavana näyttämöratkaisuna.

Ensimmäisessä suunnittelupalaverissa valosuunnittelija Ada Halonen ehdotti valosuunnittelua määrittäväksi konseptiksi heittimien operointia näyttelijävoimin, jolloin näyttelijät voisivat itse muokata esityksen tilallisuutta käyttämiensä heittimien kautta. Ohjaaja tykästy ajatukseen ja siitä päätettiin pitää kiinni. Ehdotin Adan ideasta innostuneena, että äänisuunnittelu voisi ottaa esityksessä performatiivisen roolin, näyttelijöiden tuottaessa myös esityksen nonverbaalisen äänimateriaalin konventionaalisia soittimia ja tarkoitusta varten kerättyä muuta soivaa tarpeista hyödyntäen.

Keskustelimme myös mahdollisuudesta tilallistaa esityksen äänimateriaalia näyttämölle tuotujen halpojen kasettimankkojen vahvistamana, joita näyttelijät voisivat käyttää ennalta suunnitellun koreografian ja keskenään synkronoitujen yksilöllisten ääninauhojen pohjalta. Kumpikaan näistä ehdotuksista ei kuitenkaan saanut ohjaajan tukea taakseen. Sen sijaan Roiha nosti referenssimateriaaliksi klassisen musiikin kaanonista poimittuja sävellyksiä, kuten Sibeliuksen *Valse Tristen* (1903) alkusoiton tai Krzysztof Pendereckin *Trenodian Hirosiman uhreille* (1959) toivoen, että esityksen äänimaailma voisi olla kuin “jumalalle sävelletty spiraali” (Keskustelu Mikko Roihan kanssa 4.2.2015). Spiraalimaisuus oli suunnittelupalavereissa esillä myös esityksen kokonaisdramaturgian ja rytmisen kuljetuksen metaforana. Ajatuksena oli, että esitys keräisi kierroksia ja muuttuisi aina vaan kiihkeämmäksi loppua kohti kuljettaessa. Roiha esitti myös ajatuksen “eurooppalaisesta keveydestä” ja rohkeista tyyllisten ja laadullisten kontrastien käytöstä suhteessa äänimateriaalin tuottamiseen ja sen tilallistamiseen. Ensimmäisistä suunnittelupalavereista lähtien kävikin selväksi, että ohjaajan odotukset esityksen äänimaailman suhteen artikuloituivat vahvasti musiikillisten termien kautta. Roihan referenssimateriaali ehdotti jonkinlaista synteesiä myöhäisromanttisen ajan klassisen orkesterimusiikin ja formalistisen nykymusiikin välillä, mikä tuntui minulle haasteellisuudessaan kiinnostavalta avaukselta. En juuri suunnitellut ennen Berliiniin matkustamista äänisuunnitteluni tilallisia mahdollisuuksia, mikäli suunnitelmiksi ei lasketa ensimmäisissä ideapalavereissa esittämiäni

ehdotelmia kasettimankkojen käytöstä.

3.2 *Tekstistä esitykseksi*

Roberto Zucco on Koltèsin viimeiseksi teokseksi jäänyt näytelmäteksti. Se valmistui vuonna 1988, vuotta ennen Koltèsin menehtymistä AIDSin aiheuttamiin komplikaatioihin. Näytelmää kirjoittaessaan Koltès tiesi tekevänsä kuolemaa, mikä heijastuu tekstin sairauden ja vääjäämättömän rappioitumisen teemoissa. Roberto Zucco – väkivaltaisissa yli-ihmisfantasioissaan elävä antisankari – on näytelmän päähenkilönä lähes karikatyyrimäisen ontto, olematta kuitenkaan yksiulotteisen litteä. Zuccon toimintaa ei motivoida, eikä Koltès anna muillekaan näytelmän henkilöille riittävästi samastuttavia ominaisuuksia, jotta heitä voisi tulkita psykologisesti uskottavina representaatioina persoonallisista ihmisistä. Merkillepantavaa on, että Zucco on näytelmän henkilöistä ainoa, jonka Koltès on nimennyt erisnimellä. Muut henkilöt tottelevat käsikirjoituksessa generisiä määritteitä, kuten “Äiti”, “Tyttö”, “Veli”, tai “Komisario” (Koltés 1991, 2), mikä osaltaan heijastelee heidän anonymia *tekstuaalisuuttaan*. Vaikutelma on etäännyttävä; tekstin ja itse esitystapahtuman rakenteellisuutta korostava. Koltèsin näytelmätekstillä onkin paljon yhteistä postdraamallisuuden ajattelun kanssa, sen hyödyntäessä valitsemaansa fiktiivistä materiaalia niin, että teksti “tulee ikään kuin tietoiseksi itsestään” (Modig 2011, 58).

Roihan ohjaama tulkinta Roberto Zuccosta myötäili monen muodollis-sisällöllisen ratkaisunsa kautta postdraamallisia käytänteitä. Ohjaajan valinta leikitellä melodramaattisen näyttelijäntyön kanssa etäännytti esiintyjien ilmaisua psykologisesti samastuttavasti draamaperinteestä, ja toi pintaan metatekstuaalisesti virittyneen lajityypillisen mutaation vaikutelman. Melodraaman kehollinen ja verbaalinen läsnäolo paljaalla, teatteritilan rakenteet paljaaksi jättäneellä näyttämöllä loi erikoisen tyyllillisen jännitteen, joka yhtäältä korosti esityksen luonnetta draamallisena konstruktiona ja

toisaalta palautti esityksellisen fokuksen kerta toisensa jälkeen yliartikuloituun draamalliseen puheeseen ja liioiteltuun gestiikkaan.

Toinen draamallisen eheyden vaatimusta rikkonut sisällöllinen ratkaisu oli jakaa päähenkilön rooli kolmelle eri näyttelijälle. Näytelmän päähenkilön Roberto Zuccon rooli oli annettu Antti Heikkisen, Joonas Snellmanin ja Eino Heiskasen jaettavaksi. Zuccon näyttelijät vaihtuivat kohtauksittain, eikä vaihdoksia selitetty tai merkattu päähenkilöön assosioituvalla puvustuksella tai muilla materiaalisen identifikaation tunnuksilla. Tämä vaikutti osaltaan siihen, että esitys ei asettunut johdonmukaisen eheäksi representaatioksi teatterin ulkopuolisesta todellisuudesta. Emme kuitenkaan missään vaiheessa puhuneet harjoitusprosessin aikana ratkaisuista suhteessa ‘vanhaan’ draamallisuuteen tai ‘uuteen’ postdraamallisuuteen. Vaikka Roberto Zucco ei Roihan ohjaustyönä ollut selkeästi sijoitettavissa draamallisuuden hylänneen nykyteatterin piiriin, asettui se muotonsa sirpalemaisuuuden ja tekstin psykologisoimattomalle otteelle uskollisen henkilöohjauksensa ansiosta niin lähelle postdraamallisia käytänteitä, että esitystä oli mahdollista lukea jälkidraamalliseen paradigmaan kuuluvana.

Berliinissä järjestetyissä suunnittelupalavereissa ohjaaja toivoi äänimateriaalilta aiemmin tilaamansa musikaalisuuden lisäksi “kuumeisuutta” ja jonkinlaista yleisöä hermostuttavaa “tikitystä”, joka assosioituisi aiemmin käsitellyyn spiraalimaisesti rakentuvaan dramaturgiaan ja tekisi sen äänen kautta lihalliseksi. Katsoimme otteita Robert Bressonin *Taskuvarkaasta* (1959), jossa Roiha koki olevan saman tyyppistä kuumeisuutta kuin Koltèsin tekstissä, mikä johdatti meidät käyttämään Taskuvarkaassa toistuvana *johtoaiheena*¹⁷ kuultavaa Johann Caspar Fischerin surumielistä kamarimusiikkiteosta *Overture (Suite) in G Minor, Op. 1, No. 7: I. Overture*, Michi Gaigg & Orfeo Baroque Orchestran levyttämänä versiona.

Ohjaaja myös painotti, miten jokaisessa äänellisessä eleessä pitäisi kuulua “puutteen ja kaipuun” ulottuvuus. Puutteen ja kaipuun teemat yhdistyvät Roihan tulkintaan Zuccosta traagisena hahmona, jonka intohimoa tämä materiaallinen maailmamme ei pysty tyydyttämään. (Keskustelu Mikko

¹⁷ Ransk. *idée fixe*, saks. *leitmotiv*.

Roihan kanssa 16.2.2015.) Zuccoa ajoi ohjaajan tekemässä tulkinnassa vahva transformaation pyrkimys; halu “sulautua silkkään energiaan”, jonka pystyi helposti tulkitsemaan haluna kuolla. Roiha painotti tekstissä myös sitä, miten henkilöt ovat todellisuudessa monologissa, vaikka pintatasolla heidän vuorovaikutuksensa on puettu dialogimuotoiseksi.

Haastavaksi annettujen sisällöllisten lähtökohtien tulkitsemisen teki ohjaajan toive, ettei äänisuunnittelu pyrkisi ilmentämään henkilöiden sisäistä todellisuutta, vaikka toisaalta kaiken äänen piti kantaa sisällään päähenkilön tuskaisuuteen kiinnittyviä puutteen ja kaipuun attribuutteja. Hyväksyin edellä mainitut ristiriitaisuudet perustelemalla ne itselleni näytelmätekstin ristiriitaisuudella – tekstin omaa muodostumisen prosessiaan kyseenalaistavilla tekstuaalisilla rakenteilla, joiden olisi johdonmukaista ilmentyä myös näyttämöllistetyssä esityksessä.

3.3 Tilallisuuden lähtökohdat Ballhaus Ostissa

Ballhaus Ostin viidennen kerroksen harjoitussali, joka toimi tuotannollisten olosuhteiden sanelemina myös Roberto Zuccon Berliinin esitystilana, on noin 80 neliömetrin kokoinen suorakulmion muotoinen huone, joka oli jaettu varsinaisen näyttämötilan takaseinäksi ripustetulla molton-verholla kahteen yhtä suureen osaan. Yleisö istui penkkiriveillä neljään eri tasoon rakennetussa kiinteässä katsomossa. Istumapaikkoja esitystä varten rakennetussa katsomossa oli noin neljällekymmenelle katsojalle.

Roihan näyttämöllepanon lähtökohtana oli pitää kaikki kaksitoista näyttelijää lavalla läpi puolitoistatuntisen esityksen ajan. Tämä toteutettiin siten, että kun joku näyttelijöistä ei ollut käsillä olevassa kohtauksessa keskeisessä roolissa, hän sulautui näyttämön reunamilla oleskelleisiin ”kaupunkilaisiin”. Esityksen kaupunkilaiset olivat mustiin tai tummanharmaisiin miesten pukuihin puettuja anonyymejä hahmoja, joiden läsnäoloa ja liikkumista näyttämöllä käsiteltiin koreografisesti ikään kuin

yhtenä parviällyn ohjaamana massana. Saman värisiin ja mallisiin pukuihin puettuina kaupunkilaiset muodostivat näyttämölle myös lavastuksellisen elementin. Heidän joukkonsa näyttäytyi julkista tuomiovaltaa ja abstraktia yleistä mielipidettä lihallistavana struktuurina, joka vaihtoi olomuotoaan kohtauksesta toiseen siirryttäessä.

Lavastuksellisena lähtökohtana oli pitää esitystila mahdollisemman paljaana. Roiha summasi suhteensa lavastukseen toteamalla, miten ”lavastuksellinen konsepti on hyvä, kun se voidaan siirtää sellaisenaan vähintään kymmeneen eri tilaan” (Keskustelu Mikko Roihan kanssa 16.2.2015). Lavastuskonseptista vastasikin Roiha itse. Sen toteuttivat taiteen kandidaatintutkintoaan suorittavat Bea Tornberg ja Inka Haapamäki Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen laitokselta.

Ensimmäisistä suunnittelupalavereista lähtien tarkoituksenamme oli lähteä tutkimaan tyhjän näyttämön estetiikkaa. Näyttämöllepanosta tulikin lavastuksen osalta askeettinen ja minimalistinen. Roberto Zuccon fyysinen lavastus toteutettiin kahdellatoista puisella jakkaralla ja videoprojisoiteja varten esitystilan takaseinälle ripustetulla vanerisella taululla. Merkittävin osa lavastuksesta perustui kuitenkin Tornbergin ja Haapamäen kuvaamille videoprojisoineille, jotka heijastettiin näyttämön takaseinustalle ripustettuun vanerilevyyn. Videoiden suunniteltuna lähtökohtana oli ilmentää urbaanissa ympäristössä kaikkialla läsnä olevia mainosplakatteja, mutta lopputuloksesta ei enää välittynyt mainosmaisuuksia. Siitä tuli pikemminkin sarja statiivilta kuvattuja vertauskuvallisia videomaalauksia, joissa eksyneen oloiset kalat pyörivät ympyrää akvaarioissaan ja limaiset kastemadot vääntelehtivät kivenmurikan alta paljastettuina.

Tämän tutkielman sisällöllisen rajauksen kannalta kiinnostavimpana ei-äänellistä tilankäyttöä määrittävänä ratkaisuna oli päätös rakentaa Ballhaus Ostin likaisenvalkeaan esitystilaan puolittainen black box -näyttämö. Tämä toteutettiin metalliputkien varaan ripustettujen molton-verhojen avulla, jotka peittivät näyttämöä ympäröineet vaaleat kiviseinät lattiasta katonreunaan asti. Näyttämön katto sai jäädä vaaleaksi, vaikka senkin verhoamista tai

maalaamista suunniteltiin harjoitusperiodin aikana. Vaihtoehtona moltoneiden käytölle oli maalata koko esitystila mustaksi, mutta tästä luovuttiin ennen kaikkea aikataulullisista syistä. Harjoitteluprosessin alussa kävimme useita keskusteluja suunnittelijaryhmän kesken siitä, olisiko esitystilan vaaleat seinät tarpeellista peittää verhoilla tai maalata mustiksi. Lopulta päätös tehtiin perustelemalla se tulevan kiertueen esitystilojen epäsuhtaisuudella. Mikäli olisimme päätyneet jättämään Ballhaus Ostin näyttämön paljaan vaaleaksi, olisi esityksen valaisu ollut pakko suunnitella uudelleen tulevan kiertueen musta laatikko -tyyppisiä näyttämöitä varten.

Mustien verhojen rajaamina esitystilasta tuli anonyymimpi ja sen teatterillisuus korostui verrattuna tilan luonnolliseen asuun. Mietin monta kertaa harjoitusprosessin aikana, miten erilainen esityksen luomasta maailmasta olisikaan tullut ilman mustien moltoneiden vaikutusta. Yhtäältä ne laajensivat näyttämön rajoja ja sijoittivat näytelmän tapahtumat abstrahoituun performatiiviseen avaruuteen, joka maadoittui katsomon edustamaan ulkopuoliseen todellisuuteen näyttelijäntyön fyysisyyden sekä videoprojisointien korosteisen materiaalisuuden kiinnittämänä. Toisaalta mustat verhot imivät tavattoman paljon näyttelijöiden tilaan tuottamaa energiaa ja saivat esityksen tuntumaan tunkkaisemmalta kuin se muuten olisi ollut. Verhoamattomassa tilassa esitys olisi tuntunut varmasti luonnosmaisemmalta, mutta ehkä juuri keskeneräisyyden vaikutelman vuoksi raikkaammalta ja eläväisemmältä. Ballhaus Ostin harjoitussali olisi antanut verhoilla lavastamattomana täysin erilaiset kehykset Roberto Zuccon patetiaan saakka synkeälle maailmalle, jolloin katsoja olisi saattanut päätyä helpommin kyseenalaistamaan Koltésin tekstin pintapuolisen synkkyuden, ja tulkitsemaan näyttämöllistetyn tekstin sisältöjä sen omaa tekstuaalisuuttaan korostavan ironisen kaksoisvalotuksen kautta.

3.4 *Äänisuunnittelun premissit*

Jouduin pohtimaan Roberto Zuccon äänellisiä reunaehtoja ja mahdollisuuksia suhteessa esityksen kiertuetoiminnan edellyttämiin tilallisiin vaatimuksiin suunnitteluprosessin ensivaiheista lähtien. Päästessäni ensimmäistä kertaa esitystilaan, kiinnitin saman tien huomioni huoneen lankkulattian narinaan. Kävelin esitystilan poikki ja kuulostelin lattian pitämiä narahduksia. Totesin pian, ettei lattian narinaa olisi mahdollista vaimentaa riittävästi kahdentoista näyttelijän liikkeessä tilassa edestakaisin. Narinan lisäksi esitystilan vanhat vesipatterit pitivät tasaisin väliajoin matalaa kohinaa, joka kantautui tilan pienuudesta johtuen katsomoalueen läpi. Tilan ambienssin kruunasi viereiseltä Pappelallee-kadulta kuulunut verkkaisen taukoamaton liikenteen häly, jonka salin heikosti eristetyt ikkunat päästivät helposti lävitseen. Ymmärsin tilaan tutustuttuani, ettei esitystilan taustamelun häivyttäminen tulisi olemaan helppoa.

Tilaa luonnehtivaa voimakasta ambienssia pohdittuani, suunnittelin äänittäväni herkillä kondensaattorimikrofoneilla huoneen narisevia lattialankkuja ja kohisevia pattereita. Kun hallitsemattomat melunlähteet olisivat huolellisesti äänitettynä materiaalina työstettävissäni, voisin liittää ne digitaalisen prosessoinnin ja rytmisen muokkaamisen kautta luontevaksi osaksi esityksen elektroakustisesti vahvistettua äänimaailmaa. Näin tilan luontaisella äänimaisemalla olisi ollut korvinkuultava yhteys esityksen kaiuttimien kautta artikuloituvaan äänelliseen estetiikkaan, eikä se näin ollen olisi enää kuulostanut yksiselitteisesti melulta.

Olin jo sijoittelemassa mikrofoneja paikoilleen, kun ymmärsin, ettei suunnitelmani tulisi toimimaan tuotantoprosessin kokonaisuuden sanelemissa puitteissa. Seuraavana syksynä Roberto Zuccon kiertäessä akustisesti täysin erilaisissa tiloissa Suomen laitosteatereissa, Ballhaus Ostin persoonallista ambienssia ja akustisia ominaisuuksia hyödyntävä äänimateriaalini ei enää löytäisikään havaittavaa kiinnekohtaa suhteessa laitosteatertilojen täysin erilaisiin ambiensseihin, jolloin tilallisuutta herkin korvin kuuntelevasta äänimateriaalista tulisikin epäselvää ja sisällöllisesti

motivoimatonta. Näin minulle jäi esityksen äänisuunnittelijana kaksi vaihtoehtoista ratkaisumallia tilan ambienssiin suhtautumiseen: pyrkiä peittämään se muulla äänimateriaalilla tai olla välittämättä siitä. Valitsin jälkimmäisen vaihtoehdon, sillä en halunnut täyttää esityksen äänellistä spektriä ja tukkia sen dynamiikkaa ainoastaan sen vuoksi, että tilaan luontaisesti kuuluvat äänet eivät kuuluisi lopputuloksessa.

Ballhaus Ostin esitystilaa määritti luonteenomaisesti korostunut voimakas ja monimuotoinen ambienssi, joka oli mahdollista nähdä paitsi akustisena ongelmana, mutta myös erityisenä affordanssina. Tila tarjosi mahdollisuuden hyödyntää monenlaisia tilassa esiintyviä äänitapahtumia – pattereiden kohinaa, kadun ääniä, vivahteikkaasti narahtelevia lattialankkuja – tilakohtaisesti määrittäytyneinä ilmaisuvälineinä, jotka olisivat teknologisesti prosessoituina saattaneet tuottaa rikasta ja kokonaisvaltaista äänisuunnittelua. Käyttämällä tilan taustamelua materiaalinaan, äänisuunnittelu olisi voinut ottaa tilalähtöisen strategian, joka olisi kiinnittynyt muihin näyttämötapahtumiin orgaanisesti niveltyneenä, esitystilan itsensä motivoimana ilmaisuna. Tuotantoprosessin sanelema *monitilallisuus* kuitenkin rajoitti ilmaisun mahdollisuuksia, jolloin äänen tilallisuutta oli lähestyttävä toista kautta.

3.5 *Tilallistettu stereoääni*

Roberto Zuccon kaiutinsijoittelua raamitti ensisijaisesti resurssien niukkuus. Käytössäni oli neljä kappaletta Vapaan teatterin omistamia kompakteja Genelec 8030 -aktiivikaiuttimia, sekä Ballhaus Ostin työryhmällemme lainaama suurempitehoisempi, mutta vastaavasti soinniltansa vähemmän tarkka aktiivikaiutinpari¹⁸. Suunnittelemani äänentoistojärjestelmän lähtökohtana oli laajennettu stereofonisuus, perustuen ohjaajan ensimmäisissä ideapalavereissa esittämään toivomukseen esityksen

¹⁸ The Box PA302.

musiikillisesta äänimaailmasta. Päätin jo varhaisessa vaiheessa, että nojaisin kaiutinsijoittelussa pitkälti näyttämön taakse sijoitettuun stereopariin, joka sijoittuisi peittelemättä näyttämökuvan laidoille. Pohdin Ballhaus Ostin esitystilaan päästyäni, sijoittaisinko toisen kaiutinparin katsomon taakse, jolloin se olisi toteuttanut yksinkertaistettua versiota perinteisestä 5.1-kaiutinjärjestelmästä, jossa yleisön taakse on sijoitettu kaksi toisiinsa nähden stereofonisessa suhteessa olevaa takakaiutinta. Malli ei kuitenkaan osoittautunut toimivaksi. Tämä johtui ensisijaisesti esitystilan ahtaudesta, jonka vuoksi kaiuttimien olisi pitänyt tulla häiritsevän lähelle katsomon reunimmaisilla paikoilla istuvia katsojia. En myöskään tässä vaiheessa prosessia kokenut, että immersiiivinen äänisuunnittelu sopisi esityksen pelkistettyyn näyttämöllepanoon ja valittuun tyhjän tilan estetiikkaan.

Päädyin käyttämään tarjolla olleita kolmea aktiivikaiutinparia järjestämällä ne kolmeksi syvyysuunnassa jäsennetyksi stereokentäksi. Keskimmäinen kentistä sijoittui näyttämön takaseinustalle. Ajoin sinne pystyttämäni kaiutinparin läpi valtaosan musiikillisesta äänestä, leikaten kaiuttimien bassoelementin pienuudesta johtuen alle 90 hertsin matalat taajuudet kokonaan pois. Myös abstraktimpi musiikillinen materiaali, kuten eri taajuuksilla soineet dronet ja dynaamisesti nousevat ja laskevat rytmiset tikitykset sijoittuivat pääosin näyttämön taakse rakennettuun keskikenttään. Kentistä etummaisoin oli puolestaan sijoitettu aivan katsomon eteen, sen vasemmalle ja oikealle puolelle, jonne sijoitin samanlaiset pienikokoiset aktiivikaiuttimet kuin näyttämön takaseinustalle. Suuntasin kaiuttimet toisiaan vasten, jotta niiden toistama ääni ei säteilisi suoraan eturivissä istuvia katsojia kohti, vaan summautuisi näyttämön sivuseinistä heijastuneena diffuusiksi äänipilveksi katsomon ja näyttämön rajatilaan.

Kolmannen stereokentän rakensin Ballhaus Ostin lainaamista suurempitehoisemmista aktiivikaiuttimista varsinaisen näyttämötilan taakse, jolloin niiden toistama ääni saavutti katsomon selvästi havaittavalla viiveellä etummaisiiin kaiuttimiin verrattuna. Viivästin muita kaiuttimia aavistuksen verran viiveen tasaamiseksi, mutta päätin jättää osan viiveestä korjaamatta tilallisesti mielenkiintoisemman kokonaisvaikutelman vuoksi. Päädyin myös

leikkaamaan taaimmaiseen kaiutinpariin ajamastani materiaalista kaiken sadan hertsin taajuuden ylittävän informaation pois, koska käytin niitä juuri matalimpien taajuuksien toistamiseen.

Kolmen kaiutinparin malli mahdollisti pääosin stereomuotoon miksatun musiikillisen materiaalin tilallistamisen syvyysuunnassa, mikä kiinnitti osaltaan tuottamaani materiaalia tilaan kolmiulotteisena ilmaisukenttänä, antaen miksauselle liikkumavaraa perinteisen stereopanoroinnin ohella myös syvyysuunnassa tapahtuvana – yleisöä lähestyvänä tai siitä loitontuvana – dynaamisena liikkeenä. Vaikka näyttämön taakse sijoitettujen kaiuttimien puuttuessa syntynyt vaikutelma ei ollut immerstiivinen, loi se silti vaikutelman *syvemmästä* tilallisuudesta verrattuna kaksikanavaiseen stereoääneen.

3.6 Musiikki ja diegesis

Roberto Zuccossa käytetyn varsinaisen musiikillisen äänimateriaalin sävy oli jakautunut voimakkaasti kahtia. Yhtäältä esityksessä käytettiin klassista musiikkia, kuten Johann Caspar Ferdinand Fischerin levytettyä barokkista kamarimusiikkia¹⁹, sekä esitystä varten sävellettyä, virtuaalisilla orkesterisoittimilla tuotettua teatterimusiikkia, jolle haettiin vaikutteita muun muassa Arvo Pärtin romanttisten motiivien minimalistiselle käsittelylle rakentuvasta estetiikasta. Myös ohjaajan referensseihin alusta saakka kuuluneet Pendereckin dissonantisti soivat jousiklusterit kuuluivat esityksen äänimaailmassa henkilöiden ahdistuksen ja mielen järkkymisen teemoja tukevana musiikillisena äänikerrontana. Toisaalta tuotin esitykseen myös elektroniseen EDM-klubimusiikkiin viitannutta rytmivetoista materiaalia, joka markkeerasi Koltèsin tekstissä ”Pikku Chicagoksi” nimetyssä paikassa tapahtuvaa toimintaa. Klassiseen musiikkiin assosioituva äänimateriaali

¹⁹ *Overture (Suite) in G Minor, Op. 1, No. 7: I. ja Overture (Suite) in G Minor, Op. 1, No. 7: II. Passacaille*

asettui äänidramaturgiassa selkeästi ei-diegeettiseen asemaan suhteessa näyttämötapahtumiin: se ei kuulunut samaan fiktiiviseen tilaan jossa näytelmän henkilöt toimivat. Paikoin musiikki sai kuvittavan roolin, sen syventäessä draamahenkilöiden emotionaalisia prosesseja kuten teatteri- ja elokuvamusiikilla on usein tapana, jolloin se oli entistä selkeämmin tulkittavissa esityksen fiktiiviseen tilaan kuulumattomaksi.

Toisaalla – kuten esityksen alun kohtauksessa, jossa Zucco kuristaa äitinsä – musiikki asetui kontrapunktiseen rooliin suhteessa kohtauksen muuhun sisältöön. Mainitussa kohtauksessa vankilasta paennut Zucco tunkeutuu äitinsä kotiin, jossa hän päätyy surmaamaan äitinsä. Kohtauksen taustalla soi alusta alkaen näyttämön oikeaan takanurkkaan paikallistuva Antonio de Curtisin säveltämä italialainen klassikkoballadi *Malafemmena* (1951). Äänitys oli käsitelty taajuuskorjaimella muistuttamaan ohutta matkaradion äänentoistoa, jolloin se asetui korostetun diegeettiseksi äänikerronaksi: osaksi draamahenkilöiden asuttamaa fiktiivistä maailmaa. Zuccon kuristaessa äitiään musiikki panoroitui näyttämön vasemmasta takanurkasta keskelle stereokuvaan. Samanaikaisesti matkaradion sointia jäljitellyt ääni avautui leveämmälle taajuuskaistalle, liukuen ulos diegeettisyyden vaikutelmasta. Vaikutelma oli sekä vieraannuttava että dramaturgisesti tehokas. Musiikista tuli kuristamisen eleen ja äidin kuoleman myötä esityksen fiktiivisessä tilassa soivasta taustaäänestä päähenkilön sisäistä ääntä, joka kuvittamisen sijaan tarjosi hellyydellään kontrastipinnan katsojien todistaman teon väkivaltaisuukselle. Miелensisäistä vaikutelmaa vahvistivat muutokset äänitteeseen koodatussa tilallisessa informaatiossa, kuivan huonesoinnin värityessä – äidin kuoleman motivoimana – aavemaisesti tempoilevilla digitaalisilla kaikuhännillä, joiden ajoittumista ja määrää ohjasin työaseman²⁰ aux-apulähtöä²¹ käyttäen.

Roberto Zuccossa käytetyn musiikin dramaturginen merkitys ei aina perustunut itse sävellyksen ominaisuuksille, vaan pikemminkin sen tilalliselle muokkaamiselle suhteessa muuhun näyttämötoimintaa: näyttelijäntyöhön,

²⁰ Ableton Live 9

²¹ Engl. *aux send*.

videoprojisoiteihin, valotilanteisiin ja muuhun äänimateriaaliin. Sävellyksen ja sen tilallisen esittämisen erottaminen saattaa olla kuitenkin hyvin hankalaa: äänen suhde tilaan on erottamaton, kuten Modig (2011, 57) muistuttaa. Musiikin tapauksessa tämä ilmenee muun muassa siinä, miten konserttisalien jälkikaiunta mahdollistaa esimerkiksi sointujen soittamisen puhaltimilla, jotka lähtökohtaisesti kykenevät tuottamaan vain yhden sävelen kerrallaan. Peräjälkeen soitettujen lyhyiden nuottien sarja kuitenkin sulautuu konserttisalien jälkikaiunnan vaikutuksesta ikään kuin yhdeksi äänitapahtumaksi, jolloin kuuliija kokee yksittäiset sävelet kaiunnan yhdistämänä sointuna (Blessner & Salter 2007, 136). Akustiikan ja tilallisuuden vaikutukset esitettävään teokseen saattavat siis olla *implisiittisesti* läsnä sävellyksessä, vaikkei sitä olisikaan suoranaisesti luettavissa teoksen partituurissa.

Sekä melodisen että abstraktin musiikin paikallistuminen näyttämön taakse sijoitettuihin stereokaiuttimiin kiinnitti musiikin vahvasti näyttämöön *fiktiivisenä tilana*, olematta kuitenkaan tulkittavissa diegeettiseksi ääneksi. Toisinaan – kuten esimerkiksi EDM-tyyppisen klubimusiikin tapauksessa – ääni oli selkeästi diegeettistä: se tapahtui samalla fiktion tasolla näyttelijäntyön kanssa. Tuolloin draaman henkilöihahmot kuulivat musiikin, ottivat siihen aktiivisen suhteen, kun taas muulloin – vaikka musiikki paikallistettiin näyttämölle (erotuksena näyttämön eteen sijoittuneesta musiikista) – se oli silti selvästi ei-diegeettistä. Tämä sai aikaan mielenkiintoisen ristivedon, joka samanaikaisesti sijoitti musiikin draaman sisäiseen todellisuuteen ja kommentoi sitä ulkopäin; diegesiksen rajojen takaa. Tämä äänen tilallistamisesta syntynyt ratkaisu horjutti ja kyseenalaisti esityksen draamallista eheyttä ja sotki näin rajaa fyysisen ja fiktiivisen näyttämön välillä.

3.7 *Kiertueella*

Kävimme jo ennen Berliinin ensi-iltaa keskustelua siitä, mikäli skaalaisimme

syksyn kiertueella esityksen näyttämötilan mittasuhteita kulloisenkin teatteritilan koon mukaiseksi. Ohjaajan tilankäyttöä määritelleenä periaatteena oli ikään kuin tilan mittasuhteita *vastaan* tekeminen. Berliinissä jo pitkään asunut Roiha perusteli valintaansa omaksumansa saksalaisen teatteritradition taipumuksella käsitellä *esitystä* ja yksilöllistä *tilaa* toisistaan irrallisina ja lähtökohtaisesti itsenäisinä yksiköinä. (Keskustelu Mikko Roihan kanssa 16.2.2015.) Päädyimme siihen, että esitykselle rajatun fyysisen näyttämötilan olisi pysyttävä samana, vaikka syksyn 2015 kiertueella näyttämöiden koot ja tyypit tulisivat vaihtelemaan modulaarisesta mustasta laatikosta perinteiseen tirkistysluukkunäyttämöön.

Vaikka Lavat auki! -kiertueen esitystilat olivat monessa suhteessa hyvinkin erilaisia toisiinsa nähden, yhdisti niitä kuitenkin katsomotilan organisoituminen suhteessa näyttämöön. Kaikissa vierailemissamme tiloissa katsomo oli kiinteä tai puolikiinteä – toisiinsa lukittuvista moduuleista rakentuva – ja katsomissuunnaltaan frontaali. Katsomiskulma kuitenkin vaihteli suurestikin. Ballhaus Ostissa – kuten myös Kansallisteatterin Omapohjassa, Oulun kaupunginteatterin Pikisalissa ja Kajaanin kaupunginteatterin Sissilinnassa – yleisö katsoi esitystä loivasta yläkulmasta, kun taas Joensuun kaupunginteatterin Suurella näyttämöllä katsomiskulma oli päinvastainen. Joensuun kaupunginteatterin näyttämöratkaisu oli Roberto Zuccon näyttämöllepanon kannalta muutenkin haastavin, sen edustaessa rakenteeltaan hyvin perinteistä tirkistysluukkunäyttämöä.

Pohdimme paljon, miten ratkaisisimme esityksen tarkasti määritellyn näyttämötilan rajaamisen Ballhaus Ostin esitystilaa tuntuvasti suuremmilla näyttämöillä. Yhtenä ehdotuksena kuultiin täsmälleen Ballhaus Ostin näyttämön mittasuhteita vastaavan suorakulmion teippaaminen kookkaampien näyttämötilojen lattiaan silmiinpistävän valkoisella teipillä, jolloin tilankäyttöllinen ongelma tematisoitaisiin skenografian kautta rakentuvaksi sisällöksi. Valosuunnittelija Ada Halonen pohti myös esityksen valosuunnittelun sovittamista laitosteattereiden teknisesti korkeatasoisempien ja rakenteellisesti organisoituneempien näyttämöiden tarjoamiin mahdollisuuksiin. Olisiko esimerkiksi perusteltua rakentaa Oulun

kaupunginteatterin näyttämölle samanlaisia pystytolppia heittimien kiinnittämistä varten kuin Ballhaus Ostissa, vaikka Pikisalin katossa oli valmiiksi asennettu kiinteä kattoristikko heittimien ripustukseen?

Kiertueen suunnittelua ja esityksen sovittamista yksilöllisesti järjestyneisiin tiloihin saneli ennen kaikkea aika. Tuotannon aikatauluista johtuen rakennusaikaa oli yksi työpäivä näyttämöä kohti, mikä ei ollut toivottoman vähän ottaen huomioon esityksen kevyen lavastusratkaisun ja melko yksinkertaisen valosuunnittelullisen konseptin. Ajan puute kuitenkin asetti tiukat ehdot sille, miten paljon esityksen tilallista kompositiota oli mahdollista muokata paikkakohtaisesti.

3.7.1 Kansallisteatterin Omapohja

Lavat auki! -kiertueen ensimmäiset esitykset olivat 21.–22.8.2015 Kansallisteatterin pienellä Omapohja-näyttämöllä. Vaikka tila on neliömääräisesti melko saman kokoinen Ballhaus Ostin esitystilan kanssa, on se mittasuhteiltaan Ballhaus Ostin kapeaan ja syvään näyttämöön nähden koko lailla päinvastainen: leveä ja syvyysuunnassa lyhyt. Omapohjassa strategianani oli ripustaa käyttämäni kaiuttimet mahdollisimman samanlaiseen muodostelmaan kuin Berliinissä, vaikka esitystila ei ollutkaan saman mallinen. Kaiutinsijoittelun kannalta tärkein tekijä – katsomon asema suhteessa näyttämöön – oli kuitenkin niin yhteneväinen verrattuna Berliinin esitystilaan, että Ballhaus Ostin malli toimi pienin muutoksin Omapohjassakin.

Koska tilassa oli valmiiksi kiinteä kattoristikko, päätin ripustaa katsomon etureunaan asetetun stereokentän kaiuttimet kattoon, kun ne Ballhaus Ostissa olivat olleet sijoitettuna lattiatasoon, molemmin puolin katsomon eturiviä. Kattoon ripustettaessa kaiuttimia oli kallistettava hieman alaspäin, jotta ne säteilivät edes osapuilleen katsomoa kohti. Omapohjassa valmiiksi tilaan asennettujen Genelec 8050A -aktiivikaiuttimien tehokkuudesta johtuen

päädyin panoroimaan niiden suuntausta kymmenisen astetta pois päin katsomosta, jolloin kuulokokemus katsomossa oli hieman tummempi ja etäisempi. Tämä painotti kuulokuvaa kohti näyttämön takaseinustalle sijoitettua toista aktiivikaiutinparia. Päätin ripustaa myös tämän stereoparin kattoristikoon yhdenmukaisemman äänellisen kokonaisvaikutelman vuoksi.

Ballhaus Ostissa käytettyä kolmatta kaiutinparia (joka Ballhaus Ostissa sijoittui näyttämön taakse verhoilla erotettuun takatilaan) en asentanut lainkaan, Omapohjassa katsomon alle sijoitetun tehokkaan subwooferin²² vuoksi. Se korvasikin Berliinissä käytetyn heikkolaatuisen, bassontoistoon käyttämäni kaiutinparin paremmin kuin hyvin. Subwooferin tehokkuus²³ ja sen sijoittaminen näyttämön alla tarjosivat mahdollisuuden *kehollistaa* esityksessä käytettyjä matalia ääniä niin, että äänet eivät olleet pelkästään kuuloaistin kautta havaittuja, niiden saadessa katsojien kehot resonoimaan basson energisoimana. Onkin kiinnostavaa, miten tilassa läsnä oleva yleisö on myös yksi tilan akustisista elementeistä. Ihmiskehot absorboivat, diffusoivat ja varjostavat ääntä. Yleisön fyysisten kehojen vaikutus onkin merkittävä tekijä esimerkiksi konserttitalojen akustiikkaa suunniteltaessa. Muun muassa Boston Symphony Hallin jälkikaiunta-aika on 1.8 sekuntia konserttialin ollessa täysi, ja jopa 2.6 sekuntia sen ollessa tyhjä (Blessner & Salter 2007, 143). Näin merkittävä ero jälkikaiunnassa tekee sinfoniaorkesterin äänittämisen tyhjässä salissa käytännöllisesti katsoen mahdottomaksi. Teatteritilojen akustiikassa yleisön läsnäoloa ei ole yleensä huomioitu samalla tavoin kuin konserttitaloissa. Tästä huolimatta äänisuunnittelijan on hyvä tiedostaa kehojen vaikutus äänen heijastuksiin etenkin suurten ja luonnostaan diffuusien esitystilojen tapauksissa.

3.7.2 Joensuun kaupunginteatterin Suuri näyttämö

Kiertue jatkui Joensuun kaupunginteatterin Suurelle näyttämölle sovitetuilla

²² Genelec 7071A

²³ Taajuusvaste vapaakentässä 19 - 85 (120) Hz +/-3 dB, vahvistinteho 500 W

esityksillä 11.9.–12.9.2015. Rakennukseen oli varattu tuttuun tapaan kokonainen päivä ennen varsinaisia esityksiä. Joensuun kaupunginteatterin näyttämö oli kiertueen esitystiloista hankalin juuri arkkitehtonisen muotonsa takia. Koska esitystila oli Joensuussa perinteinen tirkistysluukkunäyttämö, asetti se työryhmälle monia pikaista ratkaisua vaativia kysymyksiä suhteessa esityksen katsomisperspektiiviin ja liikkeen koreografioimiseen. Koska Suuren näyttämön katsomo jakautui kahteen kerrokseen – kaksisataapaikkaiseen permantoon ja hieman yli kuusikymmentä katsojaa vetävään hevosenkengän muotoiseen parveen – oli näyttämöllä tapahtuvan toiminnan tarkoituksenmukainen näkyminen varmistettava aiempaa huolellisemmin. Pysyimme kuitenkin aiemmassa päätöksessämme olla skaalaamatta näyttelijöille rajattua näyttämötilaa Ballhaus Ostissa määriteltyä tilaa suuremmaksi. Myös näyttämön takaseinustalle ripustettu projisointipinta säilyi näyttämön koon muutoksesta huolimatta entisessä koossaan.

Äänisuunnittelijan perspektiivistä Joensuun kaupunginteatterin tekniset resurssit tarjosivat uusia mahdollisuuksia äänen tilallistamiseen aiempaa kokonaisvaltaisemmin. Kaupunginteatterin Suurella näyttämöllä oli valmiiksi asennettuna ja viritettynä tehokas PA-kaiutinjärjestelmä, joka käsitti kaksi kahteen tasoon näyttämöaukon reunoille – parvelle ja permannon tasolle – ripustettua Nexo PS15 ja PS10 kaiutinparia, näyttämöaukon päälle ripustetun subwoofer-kaiuttimen²⁴, sekä katsomoa ympäröivän kiinteän surround-kaiutinverkoston. Surround-kaiuttimet oli myös sijoitettu kahteen eri kerrokseen, kahdessa kahdeksan kaiuttimen hevosenkängämuodostelmassa. Kävi pian selväksi, että ainuttakaan edellä luetelluista kaiuttimista ei olisi mahdollista siirtää. Kaiuttimet olivat joko kiinteästi asennettuina seinärakenteisiin, tai vaihtoehtoisesti niin hankalasti sijoitettuja (kuten näyttämöaukon ylle ripustettu subwoofer), ettei niiden liikuttaminen ja uudelleensijoittelu tilassa olisi käytännössä mahdollista.

Sain kuitenkin lisättyä kaupunginteatterin äänimestarin Petri Kettusen

²⁴ Nexo LS1200

avustuksella kaksi ylimääräistä kaiutinta²⁵ näyttämön takaseinustalle vajaan kolmen metrin korkeudelle. Kaiuttimet asennettiin näyttämön taakse ripustetun huokoisen mustan taustaverhon taakse, jolloin ne eivät enää olleet visuaalisesti osa näyttämökuvaa. Äänimateriaalin paikallistumisen kannalta oli ensiarvoisen tärkeää, että pystyin edelleen painottamaan esityksen äänellisen maiseman itse näyttämölle, sen sijaan, että äänet olisi ajettu näyttämöaukon reunoilla sijaitseviin kaiuttimiin. Näin sijoitettuna ääni paikallistui näyttämölle tarkasti rajattuun fiktiivisen tilaan, erotuksena fyysisestä, paljon suuremmasta esitystilasta, jolloin siitä tuli *kiinteämmän* osa näyttämötaphtumaa.

Ensimmäistä esitystä edeltäneen läpimenon jälkeen ymmärsin, että joutuisin miettimään kaiutinsijoittelua uudestaan suhteessa Ballhaus Ostissa ja Omapohjassa käytettyihin malleihin. Nyt kun näyttämön tilalliset puitteet olivat selkeästi aiempaa suuremmat, Berliinissä suunniteltu tilallis-äänellinen kompositio tuntui ikään kuin jäävän alisteiseksi esitystilan arkkitehtonisille puitteille. Äänen sijoittuminen suurelle näyttämölle rajattuun tiiviimpään esitystilaan sai esityksen käyttämän tilan tuntumaan pieneltä ja heikolta – liian etäiseltä ja vähäpätöiseltä tavoittamaan katsomon takariveissä istuvat kuulijat. Kun yritin kompensoida ilmaisun heikkoutta nostamalla näyttämölle sijoitettujen kaiuttimien äänentasoja, vahvistettu ääni peitti näyttelijöiden replikoinnin alleen. Mietimme ennen Joensuuhun matkustamista, olisiko tarpeellista mikittää näyttelijät langattomilla mikrofoneilla. Ohjaaja kuitenkin vastusti ajatusta vedoten sen muuttavan liikaa sekä näyttelijöiden ilmaisua että koko esityksen paikallistumista tilallisesti selkeärajausena näyttämötaphtumana. En itsekään olisi halunnut laittaa näyttelijöille mikrofoneja juuri äänen paikallistumisongelmien vuoksi, joihin olisi ollut mahdotonta löytää tyydyttävää teknistä ratkaisua käytössä olevassa lyhyessä ajassa.

Ratkaisin ongelman ottamalla käyttöön teatterin kiinteän 16-kanavaisen surround-kaiutinjärjestelmän. Olin alun perin suunnitellut käyttäväni Joensuun kaupunginteatterin surround-kaiuttimia ainoastaan korvaamaan

²⁵ Nexo PS10

Ballhaus Ostissa ja Omapohjassa käytössä olleen, katsomon eturivin molemmille puolille sijoitetun kaiutinparin, jonka pääasiallinen tarkoitus oli lähinnä mahdollistaa äänen liikkuminen tilassa syvyysuunnassa, sekä vaivihkaisesti tukea näyttämölle paikallistettua äänimateriaalia. Päästäkseni materiaalini vaikuttavuuden kanssa tilan mittasuhteiden ja ääntä imevän avaruuden vaatimalle tasolle, mikksasin teatterin 16-kanavaiseen surround-järjestelmään – aiemmasta poiketen – myös selkeästi artikuloituja rytmisiä sekvenssejä, sekä tasaisesti vellovia syntetisoituja äänimattoja. Yleisöä ympäröivän asemointinsa vuoksi surround-kaiuttimiin sopivat luontevasti myös fiktiivisiä ympäristöjä markkeeranneet ambienssi-tallenteet, kuten Berliinin Hauptbahnhof-rautatieasemalla tehdyt stereoäänitykset, joita olin käyttänyt jo Ballhaus Ostissa kahden rautatieasemalle sijoittuneen kohtauksen yhteydessä.

Vaikka en ollut ennen kiertuetta suunnitellut käyttäväni varsinaisia surround-kaiuttimia lainkaan, ohjasi Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön fyysinen koko äänisuunnitteluani immersiiivisesti orientoituneeseen suuntaan. Ratkaisuun vaikutti ilmiselvästi myös esitystilan teknologinen järjestymisen kiinteine surround-kaiutinjärjestelmineen. Uusi tilallinen ratkaisu laajensi esityksen visuaalisesti tiukkarajaisen maailman mittasuhteita aiempaa avarammiksi, jolloin selkeärajainen erottelu esiintyjien ja yleisön omalaksisiin tiloihin hämärtyi äänellisen immersion myötävaikutuksella.

3.7.3 Oulun kaupunginteatterin Pikisali

Oulun ja Kajaanin kaupunginteattereiden esitysvierailut osuivat samalle viikolle lokakuun alussa. Oulun kaupunginteatterin Pikisali on arkkityyppinen esimerkki nykyaikaisesta modulaarisesta teatteritilasta. Pikisalin katsomorakenteita on mahdollista muuttaa ja siirtää esityksen tarpeiden

mukaan, näyttämötila voidaan rakentaa minne tahansa tilaan ja salin katossa on kiinteä metalliristikko tekniikan ripustamista varten. Saliin oli valmiiksi asennettu nouseva katsomo, jolloin katsomiskulmaksi tuli hieman Omapohjaa ja Ballhaus Ostia jyrkempi ylävinkkeli. Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön esityksistä viisastuneena, tiesin jo etukäteen, että tulisin hyödyntämään jonkinlaista surround-kaiutinjärjestelmää myös Pikisalissa. Tilassa oli valmiiksi asennettuna kolme QSE K12 -passiivikaiutinta katsomon vastakkaisella seinällä. Subwooferina oli Renkus-Heinz BPS15-2, joka oli sijoitettu samalla seinustalle katsomoa vastapäätä, molton-verhon taakse. Vaikka tila oli melko leveä, päätin mieluummin siirtää kahta laitimmaista etukaiutinta lähemmäksi toisiaan, sen sijaan, että olisin ottanut kolmannen keskikaiuttimen käyttöön. Näyttämöalueen laiduille asettuneet kaiuttimet muodostivat tästä huolimatta aiempaa leveämmän stereokentän, mikä kuitenkin sopi hyvin Pikisalin tarkasti erottelevaan ja kuivaan akustiikkaan.

Tilan seinustojen eteen – noin puolentoista metrin päähän seinistä – oli ripustettu molton-verhot, jotka vaimensivat tehokkaasti keski- ja ylätaajuuksien heijastuksia. Tämän vuoksi esityksen kokonaistilallinen vaikutelma tuntui kuulokuvaltaan pienemmältä verrattuna aikaisempiin esitystiloihin. Päätinkin lisätä jälkikaiunna määrää algoritmisesti, käyttämällä yksinkertaista digitaalista signaaliprosessointia. Olin hyödyntänyt algoritmisia jälkikaikuefektejä – kuten Abletonin ja Audio Damagen liittämissä – jo Ballhaus Ostin esityksissä tuomaan materiaaliin tilallista syvyyttä, joka laajeni fyysisen tilan parametrejä suuremmaksi. Käytin alusta alkaen algoritmista jälkikaiuntaa Roberto Zuccon äänisuunnittelussa myös yksittäisiä musiikillisiä elementtejä yhteen liimaavana miksauksen apuvälineenä, joka sai sekä synteettisesti luodut että samplepohjaiset äänet sulautumaan yhtenäisen kuuloiseksi äänelliseksi kompositioksi. Algoritmisesti tuotettu keinotekoinen jälkikaiunta antoi niille ikään kuin yhteisen tilallisen alkuperän, ja sai ne kuulostamaan eheämmältä.

Yhdessä stereokentässä toistettuna algoritmisen jälkikaiunta ei olisi kuitenkaan kuulostanut tilallisesti uskottavalta, huomioiden oikean jälkikaiunna diffuusin, akustiseen tilaan levittäytyvän luonteen. Vaikka en

varsinaisesti pyrkinytkään realistiseen, olemassa olevia akustisia tiloja jäljentävään jälkikaiunnan mallintamiseen, digitaalisesti luotu vaikutelma jälkikaiunnasta olisi kuulostanut yksinkertaisesti elottomalta ja kaksiulotteiselta, mikäli se olisi toistunut vain kahden tilaan sijoitetun kaiuttimen kautta. Niinpä sijoitin kaksi lisäkaiutinta²⁶ katsomon taakse, joihin reititin algoritmisesti tuotetut kaikuhännät. Kuivan signaalin toistuessa näyttämölle asennettujen kaiuttimien kautta, katsomon taakse miksatut kaikuhännät loivat vaikutelman fyysisessä tilassa liikkuvasta heijastuneesta äänestä, joka sai akustisesti kuivan tilan heräämään eloon. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ollut realistisen akustisen tilan mallintaminen, vaan digitaalisen jälkikaiunnan käyttäminen musiikillisena ilmaisukeinona. Aux-apukanavan käyttäminen kaiun säätelyyn mahdollisti katsomon yli pyyhkäisevien kaikuaaltojen käyttämisen osana musiikin tilakompositiota. Ne osoittautuivat erityisen tehokkaiksi keinoiksi katkaista näyttämökaiuttimista soitetut musiikkiteemat äkillisesti niin, että katkaistu kuiva signaali siirtyi frontaalisti havaitusta heijastumattomasta äänestä yleisön taakse liukuneeksi jälkikaiunnaksi. Vaikka efekti luotiin ainoastaan neljällä tilaan sijoitetulla kaiuttimella, onnistui se luomaan vaikutelman kolmiulotteisesta tilallisesta äänitapahtumasta, jonka esitysdramaturgiaan reagoiva liike syvyysuunnassa sai stereomuotoon miksatun musiikillisen materiaalin muuntumaan tilallisesti kiinnostavammaksi ja sisällöllisesti motivoituksi.

3.7.4 Kajaanin kaupunginteatterin Sissilinna

Roberto Zuccon saapuessa kiertueen viimeiseen esityskaupunkiin Kajaaniin, esityksen tilaratkaisuja oli jouduttu harkitsemaan ja uudelleensovittamaan hyvin erilaisten tilojen ehdoilla useaan kertaan. Esitystila – Kajaanin kaupunginteatterin Sissilinna – on noin 140 neliömetrin kokoinen musta laatikko, jonka katsomo rakennettiin modulaarisista paloista – aivan kuten

²⁶ QSE K8

muissakin kiertueen esityspaikoissa Joensuun kaupunginteatterin Suurta näyttämöä lukuun ottamatta. Tilassa oli valmiiksi pari d&b:n E3-sarjan kaiuttimia, jotka oli ripustettu melko kapeaksi stereopariksi keskelle salia. Sissilinnasta löytyi myös d&b:n E12-sarjan subwooferit, jotka oli sijoitettu katsomosta katsottuna kaiummaisen päätyseinän viereen, koko seinän peittäneen molton-verhon taakse.

Siirsin ensitöikseni huoltosiltaan ripustetut kaiuttimet näyttämön takaseinustalle valaisua varten asennettuihin pystytankoihin, jolloin niiden välinen etäisyys kasvoi vajaan kahden metrin verran. Stereokuvasta tuli näin selkeästi leveämpi. Hain kaiuttimien oikeaa korkeutta melko pitkään, päätyen lopulta nostamaan ne suurin piirtein kahden ja puolen metrin korkeuteen. Näin kaiutinparin luoma äänikuva saavutti salin toiseen päähän rakennetun katsomon hienoisesta yläkulmasta, antaen etenkin musiikilliselle materiaalille korostettua auktoriteetin tuntua. Subwooferit päädyin jättämään salin takaseinustalle, jossa ne olivat olleet saapuessamme esitystilaan.

Koska digitaalisesti mallinnettujen kaikuhäntien ajaminen katsomon taakse sijoitettuihin kaiuttimiin oli toiminut niin hyvin Oulun kaupunginteatterin Pikisalissa, päätin käyttää samaa konstia myös Sissilinnassa. Kiinnitin katsomon takarivin paikkeille parin Genelecin 1029A-mallisia aktiivikaiuttimia, suunnaten ne katsomon keskipistettä kohti. Kaiutinsijoittelu ei ollut missään nimessä ihanteellinen, takakaiuttimien tullessa tilan kapeuden vuoksi liian lähelle katsomon reunassa istuneita kuulijoita. Olisi ollut huomattavasti parempi vaihtoehto asentaa takakaiuttimet katsomon taakse, jolloin ne olisivat luoneet selkeämmän äänellisen vaikutelman tilan jatkumisesta kauas yleisön selkien taakse.

Suurimmat ongelmat Sissilinnassa koin kuitenkin liittyen esitystilan ääni- ja valotarkkaamon sijaintiin saliin rakennetulla parvella. Parvella miksatessa oli mahdotonta saada luotettavaa kuvaa alapuolelle katsomoon välittyneestä äänikuvasta. Takakaiuttimien sointi ei kuulunut parvelle käytännössä lainkaan, jolloin miksaaminen oli täysin ennen esityksiä tehdyn automatisoidun tasonsäädön varassa. Tutussa tilassa miksatessa vääristyneen kuulokuvan poikkeavuudet suhteessa yleisölle välittyneeseen miksauskeen

olisivat kenties voineet olla kompensoitavissa kokemukseen perustuvalla *intuitiivisella ymmärryksellä* tilan akustiikasta. Kiertävän esityksen tapauksessa ainoa vaihtoehto oli luottaa läpimenoissa tehtyihin miksausmuistiinpanoihin, sekä tilassa ohjelmoituihin äänen voimakkuuden automaatioihin.

Sissilinnan esitystilan tarkkaamo on niin hankalasti sijoitettu, että se rajoittaa merkittäväällä tavalla tilaan tehtyjen esitysten äänisuunnittelullisia vaihtoehtoja. Elektroakustisesti vahvistetulla äänellä improvisoiminen tai ylipäättänsä näyttelijäntyön dynaamisten vaihteluiden mukana miksaaminen on tehty tilassa käytännöllisesti katsoen mahdottomaksi, mikäli äänisuunnittelija työskentelee hänelle suunnitellulla paikallaan ääni- ja valotarkkaamoparvella. Äänitarkkaamon sijoittaminen paikkaan, jossa äänentoiston välittämä tilallinen vaikutelma on täysin erilainen verrattuna yleisön kokemukseen, on erinomainen esimerkki tilallisten affordanssien tai niiden puuttumisen vaikutuksesta esitysprosessissa tarjoutuviin sisällöllisiin ratkaisuihin.

4. PROSESSI JA TEOS

4.1 *Rajaturvallisuuutta vasten*

Vaikka Ballhaus Ostin ahdas näyttämötila asetti omat haasteensa näyttelijäntyön koreografioimiselle, mahdollisti se kuitenkin intiimin ilmaisuuden välittymisen näyttämöltä katsomoon. Välimatkan lyhyys katsomon ja näyttämön välillä mahdollisti fyysisen läheisyyden kokemuksen sekä näyttelijäntyön fysiologisen vahvistumisen tavalla, jota Jerzy Grotowski kutsuu “elävien organismien läheisyydeksi” (Grotowski Lehmann 2009, 270 mukaan). Lehmann (2009, 269) esittää, miten draamallinen teatteri suosii usein niin sanottua “keskitilaa”, koska keskikokoinen esitystila mahdollistaa *heijastamisen* rakenteen toteutumisen. Poikkeuksellisen suuret tai vaihtoehtoisesti erityisen intiimit tilat ovat draamalliselle muodolle yleensä ongelmallisia, sillä ne eivät toteuta heijastamisen rakennetta. Lehmann (ibid.) katsoo näyttämöllisesti kehystetyn esityksen toimivan peilin lailla, joka antaa katsojille mahdollisuuden tarkastella omaa olemassaoloaan heijastettuna draamalliseen muotoon. Draamallinen heijastuminen vaatii kuitenkin toteutuakseen tarkkaa rajanvetoa katsomon ja näyttämön todellisuuksien välillä – toisin sanoen neljännen seinän²⁷ läsnäoloa, joka rajaa katsojien ja esiintyjien tilat omiksi itsenäisiksi alueikseen omine identiteetteineen ja ontologisine rajoineen. “Vasta se tekee mahdolliseksi tunnistamisen ja samastumisen prosessille välttämättömän rajaturvallisuuuden, kun identiteettinen lähettäjä välittää merkkejä identiteettiselle vastaanottajalle”, kuten Lehmann (ibid.) kirjoittaa. Voi ajatella, että Ballhaus Ostin ja Omapohjan kaltaiset ahtaat ja intiimit esitystilat tuovat esityksen näyttelijäntyön kautta artikuloituvan kommunikaatioprosessiin puhtaan

²⁷ *Neljännellä seinällä* viitataan käsitykseen teatterinäyttämöstä huoneena, jossa näyttämöä ja katsomoa erottaa ikään kuin kuviteltu *seinä*.

draamalliseen muotoon sopimattoman *heijastamattomuuden* vaikutelman, joka nostaa representatiivisten keinojen tilalle toisenlaisia esittämisen ja vastaanoton muotoja. Toimittaja Suna Vuori (Helsingin Sanomat 25.4.2015) nostaa kirjoittamassaan kritiikissä esiin, miten ”henkilöiden personoimisen ja samastumisen sijasta näyttelijät ikään kuin seisovat todistajina hahmons vieressä.” Tämän samastumista väistävän esittämisen tavan voi nähdä nimenomaan tilan mahdollistamana ominaisuutena.

Ballhaus Ostin ja Kansallisteatterin Omapohjan intiimit esitystilat saivat myös elektroakustisesti vahvistetun äänimateriaalin tulemaan katsojien iholle, verrattuna Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön kaltaisiin esitystiloihin, joissa hienovarainen äänellinen ilmaisu hukkuu helposti tilan avaruuteen. Vaikka Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön ja Oulun Pikisalin äänentoistot ovat huomattavasti tehokkaampia ja tarkempia verrattuna Ballhaus Ostissa käytettyjen lähikenttämonitoreiden matalatehoiseen ja taajuusvasteeltaan kapeampaan sointiin, oli fyysisesti avaran tilan ääntä imevä vaikutus tasaveroinen vastus äänentoiston teholle. Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön kaltaisten esitystilojen rakenteellinen etäisyys permannon ja parven takariveiltä näyttämöllä esiintyviin näyttelijöihin olisi jättänyt yleisön omaan katsomokuplaansa ilman yleisöä ympäröivän äänentoiston mahdollistamaa äänellistä immersiota, joka laajensi esityksen vaikutuspiiriä näyttämöltä katsomoon.

Myös näyttelijät kertoivat useaan otteeseen kiertueen aikana, miten äänen paikallistuminen samaan näyttämötilaan, jossa he itsekin liikkuvat ja replikoivat, helpotti näyttelijäntyötä luomalla näyttämölle paitsi draamakerrontaa tukevan musiikillisen *maiseman*, myös äänellisen vastuksen jota vasten käyttää omaa äänellistä ilmaisuaan. Ymmärsinkin kiertueen aikana, miten äänellinen immersio voi olla myös esiintyjille tärkeä elementti, sen tukiessa ja *energisoitessa* näyttelijäntyötä tilallisesti hengittävänä esitystapahtumana. Äänen tilallinen ympäröivyyys antaa näyttelijälle myös ei-materiaalisen vastaanäyttelijän akustisesti värähtelevien energiakenttien muodossa, joiden kanssa asettua fyysiseen suhteeseen esityksen aikana. Näin miellettyä kokonaisvaltaisesti tilallistettuun ääneen voi suhtautua ikään kuin

yhtenä esiintyjänä fyysisten kehojen lomassa.

4.2 Lopputulos tilallistettuna äänenä

Ballhaus Ostin esityksissä käytössä ollut kuusikanavainen kaiutinjärjestelmä toimi rajoitteistaan huolimatta hyvin, koska tila itsessään oli pieni ja intiimi. Esitys ei kaivannut immersivistä äänisuunnittelua, koska fyysinen etäisyys näyttämön ja katsomon välillä oli niin lyhyt. Vaikka musiikillisen äänimateriaalin painottuminen suunnitteluprosessissa vei aikaa ja energiaa tilallisesti monipuolisemman äänisuunnittelun toteuttamiselta, oli stereofonisen musiikin käytöllä kuitenkin kiistattomat etunsa etenkin Lavat auki! -kiertueen toteuttamisessa. Musiikillisen materiaalin valitseminen Roberto Zuccon äänimaailman perustaksi helpotti esityskomposition viemistä eri laitosteattereiden näyttämöille juuri sen stereofonisesti painottuneen metatilallisuutensa vuoksi. Modig (2011, 58) kirjoittaa musiikkitalenteen kuuntelemisesta ja kuulemisesta eri yhteyksissään, korostaen musiikillisen äänimateriaalin erityisen vahvaa viittaavuussuhdetta kuuloaistiin ja kuuntelutapahtumaan itseensä: “Vaikka esimerkiksi kuuntelemiseen käytetty tekniikka ja kuuntelutila eivät katoa mihinkään, musiikkikappaleen kuuleminen teatterissa ei silti kovasti eroa musiikkikappaleen kuulemisesta kotona”. Ilmiön taustalla vaikuttaa luvussa kaksi käsittelemäni stereoäänien äärimmäisen konventionalisoitunut asema tallennetun musiikin kuluttamisen historiassa. Se palauttaa kuulijan kuuntelutilasta riippumatta aina samaan *stereopositioon* tallennettua musiikkia kuunneltaessa.

Syksyn 2015 kiertueen aikana jouduin moneen otteeseen vastatusten sekä äänen tilallisten rajoitteiden että moninaisten mahdollisuuksien kanssa. Kun Berliinin ensi-iltaa edeltäneellä harjoituskaudella valtaosa ajastani kului musiikillisesti painottuneen ja siksi työlään äänimateriaalin valmistamiseen, pystyin keskittämään voimavarojani äänisuunnittelun tilallisiin ulottuvuuksiin vasta seuraavana syksynä käynnistyneen kiertueen aikana.

Äänen tilallista uudelleenjärjestelyä kahlitsi yhtäältä aiemmin keväällä tuottamani materiaali, jota en ollut lähtökohtaisesti rakentanut monikanavaisia äänentoistojärjestelmiä varten, toisaalta kiertueen tiukaksi aikataulutetut rakennusajat, jotka eivät sallineet eri kaiutinkonfiguraatioiden kokeilemistä, saati materiaalin perustavanlaatuista uudelleenjärjestelyä kulloistakin kaiutinjärjestelmää parhaiten hyödyntäväksi. Huomasin myös, miten joustamattomiksi äänentoistojärjestelmät oli monissa laitosteattereissa rakennettu. Oli usein hyvin työlästä, ellei mahdotonta, saada muutettua tiloihin valmiiksi sijoitettujen kaiuttimien paikkoja esityksen yksilöllistä äänellistä ajattelua tukevaksi. Roberto Zuccon tapauksessa tämä ei osoittautunut suureksi ongelmaksi äänimateriaalin musiikillisen luonteen vuoksi. Tilallisesti monimutkaisempiin konsepteihin tukeutuvien esitysten tapauksessa tilanne olisi saattanut olla huomattavasti ongelmallisempi. Etenkin Joensuun kaupunginteatterin Suurella näyttämöllä – jota määrittävät kiinteät katsomotilat ja arkkitehtonisesti voimakaspiirteinen tirkistysluukkunäyttämö – äänentoistojärjestelmän kiinteysaste heijasteli suoraan näyttämöarkkitehtuurin joustamattomuutta. Tämä sai aikaan vaikutelman arkkitehtonisesta muotista, jonka läpi yksilöllinen, omien tilaratkaisujensa varaan sisältöään rakentava teatteriesitys oli pakko pusertaa. Näin teatteritila ja sen teknologinen organisoituminen päätyivät passiivisesti muokkaamaan esityksen sisältöä myös äänen osalta.

Roberto Zuccon monikanavaäänisuunnittelua ohjasi Lavat auki! -kiertueen loppua kohden stereomuotoon tuotetun musiikillisen materiaalin lisäksi pyrkimys teknologisten ja tilallisten affordanssien rajoissa toteutettuun dynaamisesti hengittävään immersiiivisyyteen, jonka tarkoituksena oli olla tiukasti kokonaisdramaturgiseen kuljetukseen kytkeytyvää. Koska esitystilat vaihtelivat Ballhaus Ostin rajaturvallisuutta rikkovasta intiimiydestä Joensuun kaupunginteatterin Suuren näyttämön avaraan tilaan, oli äänisuunnittelun löydettävä paikkakohtaisia strategioita ympäröivyyden rakentamiseksi. Ballhaus Ostissa ja Kansallisteatterin Omapohjassa tähän riitti äänen hajauttaminen syvyysuunnassa säteileviksi stereokentiksi, koska tilan pienuus itsessään helpotti äänellisen ympäröivyyden syntymistä.

Suuremmilla näyttämöillä Oulussa ja Joensuussa immersion luomiseen tarvittiin kuitenkin kaiuttimien sijoittamista yleisön taakse, sekä algoritmisesti tuotetun virtuaalisen jälkikaiun tukea.

4.3 Jälkikaiunta ja virtuaalinen tila

Roberto Zuccon äänisuunnittelussa hyödynnetty algoritmisesti tuotetun jälkikaiun manipuloiminen soittimen kaltaisena ilmaisukeinona toi stereofoniseen materiaaliin esitystapahtuman mukana eläneen *reaktiivisuuden* tunnun, sekä mahdollisti äänimateriaalin sijoittamisen varsinaista akustista tilaa laajempiin tilallisiin kehyksiin. Liikuttamalla ääntä syvyysuuntaan sijoitettujen stereokenttien välillä, sekä ajamalla digitaalisia kaikuhäntiä yleisön taakse sijoitettuihin surround-kaiuttimiin, äänisuunnittelu laajensi tilan fyysisen akustiikan havaittuja rajoja. Fiktiivisen tilan – näyttämölle luodun esitysmailman – koettuja rajoja voidaan muokata muun muassa asentamalla kaiuttimia näkyvän tilan ulkopuolelle, jolloin niiden läpi toistettu äänimateriaali luo yleisölle vaikutelman fiktiivisen maailman jatkumisesta silmämääräisesti havaitun näyttämön tuolle puolen. Esityksen maailmaa voi laajentaa myös mallinnetun jälkikaiun avulla, jolloin algoritmisesti tai konvoluution avulla luotu keinotekoinen jälkikaiunta rinnastuu mustan laatikon pyrkimykseen häivyttää fyysisten rakenteidensa luomat konkreettiset rajat kokomustien pintarakenteiden ja niiden valaisematta jättämisen avulla. Keinotekoisesti luotu pitkä jälkikaiunta-aika antaa kuulijalle äänellisen tunnun tilasta, joka jatkuu samalla tavoin kuin visuaalisesti havaittu tila mustan laatikon varjojen tuolle puolen.

Roberto Zuccon tapauksessa fiktiivistä tilallisuutta täydentävinä ja laajentavina ratkaisuinä näyttäytyivät visuaalista rajattomuutta viestinyt mustan laatikon yleisösopimus, sekä pitkien, jopa kuuden sekunnin mittaisten kaikuhäntien käyttäminen musiikillisen materiaalin osana, jotka ikään kuin hukuttivat äkillisesti katkaistuja musiikkiteemoja ympäröivään fiktiiviseen avaruuteen. Heinonen (2014, 136) kirjoittaa, miten ”simulatiivisen

esitysteknologian järjestelmät mahdollistavat sekä *immersiivisten*, katsojan virtuaaliavaruustilan sisään sulkevien, että toisaalta todellisuutta täydentävien, *augmentatiivisten* ratkaisujen käytön.” Roberto Zuccossa tilan augmentatiivisen – sen rajoja laajentavan – käsittelyn tarkoituksena ei kuitenkaan ollut mallintaa näyttämön ulkopuolista fyysistä tilaa algoritmisesti luodun kopion lailla, vaan käyttää virtualisoidun akustiikan ilmaisukeinoja aivan kuin konventionaalista teatterimusiikkia²⁸ – *kohtausten vaihtojen rytmittäjänä*. Näin virtualisoidun akustisen tilan parametrien *soittamisesta* tuli yksi tiuhaan käytetty esityskeino, joka laajensi ja jäsensi näyttämöllä esitettyjen draamallisten tilanteiden merkityksiä muokkaamalla niitä kehystävää fyysistä tilallisuutta.

Heinonen (2014) hahmottelee artikkelissaan uudenlaista virtuaalisuuden läpätunkemaa teatteriesityksen muotoa. Audiovisuaalisen ja verkkoteknologisen kehityksen irrottautuessa materiaalsen todellisuuden rajoitteista – sen luodessa nonlinearisia ja immateriaalisia vaihtoehtoja fyysisesti paikallistetuille esityksille – esitystapahtuma saattaa määrittyä ”yhä korostuneemmin median ja simulaation ehdoilla” (Heinonen 2014, 133–134). Digitaalisesti simuloidut ja fyysiset tilat voivat olla sekä toisiinsa lomittuvia että täysin itsenäisiä ympäristöjä. Virtualisoitu esitystila voi olla tarkasti mallinnettu tai ainoastaan oman digitaalisen olomuotonsa määrittämä. Metatilallisuuksia luovat teknologiat ovatkin kehittyneet jo niin pitkälle, että fyysisesti olemassa olevien tilojen realistinen mallintaminen ei ole enää kehityksen ensisijainen päämäärä. Teknologinen painopiste on siirtynyt jo olemassa olevien fyysisten ilmiöiden mallintamisesta täysin uudenlaisten käytänteiden luomiseen. On helppo kuvitella tulevaisuudessa tehtävän myös teatteriesityksiä, jotka eivät sijoitu enää lainkaan materiaaliin tiloihin, jolloin niiden esitystekniset ratkaisut voivat irrottautua kokonaan aineellisuuden rajoitteista.

Esitystaideryhmä Oblivia valmisti lokakuussa 2015 Helsingin Suvilahdessa sijaitsevaan Esitystaiteen keskukseseen *Mopma 4 – The Rave* (2015) -nimisen

²⁸ Viitaten Bracewellin (1993, 207) jaotteluun luvussa 1.1.

esityksen, joka perustui esiintyjien virtualisoituun läsnäoloon. Esitystaiteen keskukseen oli rakennettu katsomo, josta yleisö katsoi eteensä pystytetylle valkokankaalle reaaliaikaisesti lähetettyä videokuvaa neljästä esiintyjästä, jotka ainoastaan tanssivat kahden ja puolen tunnin ajan. Yleisö ei kuullut musiikkia jonka tahtiin esiintyjät tanssivat, mikä osaltaan korosti fyysisten kehojen tilallista poissaoloa ja erillisyyttä suhteessa katsojiin. Esityksen tuottaneen Mad House -yhteisön nettisivuilla²⁹ Mopma 4 – The Raven kuvaillaan pohjautuvan ”kysymyksiin, millainen on tulevaisuuden esitys ja miten tulevaisuudessa järjestetään ympäristöystävällisiä kiertueita.”

Huomionarvoista esityksen tilallisessa organisoitumisessa on, miten esiintyjät tanssivat Esitystaiteen keskuksen viereisessä rakennuksessa, verrattuna vaikkapa toisessa valtiossa sijaitsevaan esiintymistilaan, mikä olisi jo itsessään motivoinut valitun esitystavan erityisyyden. Niinpä Mopma 4 – The Rave -esityksen virtualisoitu muoto ei palvelutkaan pragmaattista tarkoitusta, vaan johdatti yleisönsä pohtimaan medioituja esityskeinoja ja tilaan sidottua läsnäoloa – sekä näiden suhdetta ympäristöön ja liikakulutukseen – pyrkien ehdottamaan vaihtoehtoja jo olemassa oleville esitystavoille. Esityksen muoto kohdistuikin performatiivisena tutkimuksena vielä vakiintumattomien esitystapojen hahmottelemiseen.

Vaikkei virtuaalisten tilojen esityskäytölle asetettaisikaan julkilausuttuja poliittisia tehtäviä, kuten Oblivian esityksessä, kantavat monet digitaaliseen muunneltavuuteen ja immateriaalisuuteen pohjaavat ilmaisukeinot implisiittisiä yhteiskunnallisia merkityksiä. Siinä missä fyysisten esitystilojen arkkitehtoninen suunnittelu on valtaan ja yhteiskunnalliseen ylästatukseen sidottua, virtuaalisuutta määrittää ennen kaikkea *saavutettavuus* ja halpuus (Blessner & Salter 2007, 125). Äänisuunnittelussa tämä kehityskulku näyttäytyy ennen kaikkea traditioita ja rakenteellisia hierarkioita murtavana. Verrattuna konserttisalien tai teatteritalojen teräkseen ja betoniin valettuun pysyvyyteen, tilan algoritmisen prosessointi antaa vapauden suhtautua akustiikkaan pikemminkin virtuaalisena leikkikenttänä tai laboratoriona, jolloin

²⁹ Mad House Helsinki. 2015. *MOPMA 4 – the Rave*. <http://madhousehelsinki.fi/events/oblivia-mopma-4-the-rave?locale=fi>.

suunnittelija voi ikään kuin määritellä tilalliset affordanssit esityskohtaisesti, ilman alisteista suhdetta arkkitehdin näkemykseen esitystilan tarkoituksenmukaisesta akustiikasta. Näin tilaäänestä tulee aidosti muovautumiskykyinen ilmaisukeino muun muassa kehollisen läsnäolon, tekstin, valon ja näyttämökuvallisuuden rinnalle.

4.4 *Äänimateriaalin muotoutumisen periaatteet*

Draaman jälkeisestä teatterista on kirjoitettu (ks. Lehmann 2009, Heinonen 2014, Rämä 2011) taiteidenvälisenä leikkauskohtana, jonka piirissä moniaistisuuden korostuminen ja eri medioita hyödyntävät käytänteet haastavat tekstin asemaa esityskomposition huipulla. “Musiikki, tanssi, visuaaliset taiteet ja monet elektroniset mediat ovat nykyisin yhtä paljon hyödynnettyjä esityskeinoja nykyteatterissa kuin musiikki, tanssi, rituaali ja puhuttu teksti olivat Antiikin draamaa elimellisesti määrittäneitä käytänteitä”, kuten teatterintutkija Danijela Kulezic-Wilson (2011, 33) summaa artikkelissaan *From Musicalisation of Theatre to Musicality of Film*. Hän (ibid.) kirjoittaa, miten nykyteatterin eri käytännöt ovat osoittautuneet esityksistä toisiinsa vaihdettaviksi ja historiallisesti tiuhaan muuttuviksi: “Nykyteatteri on kukoistanut ilman pukuja, tarpeistoa, lavasteita, draamatekstiä, narratiivisuutta ja puhetta; jopa ilman esiintyjiä”³⁰, viitatessaan Heiner Goebbelsin *Stifters Dinge* (2007) -esitykseen. Musiikki on kuitenkin Kulezic-Wilsonin (ibid.) kärjistyksen mukaan ainoa postdraamallisuutta määrittävä esityskeino, jota ohjaajat *eivät* ole halunneet hylätä. Päinvastoin, taipumus muiden teatterillisten keinojen “musiikillistamisesta” on muodostunut yleiseksi käytänteeksi nykyteatterin piirissä. Myös Lehmann (2009, 161–162) esittää draaman jälkeisen teatterin ilmaisukeinojen rakentuvan ”kaikenkattavaan pyrkimykseen

³⁰ Suomennos kirjoittajan.

musiikillistamiseen, joka ei rajoitu pelkästään kieleen”. Musiikillistamisen lopputulemana on esityksen eräänlainen ”auditiivinen semiotiikka” – musiikillisuuden kauttava syntyvä merkkijärjestelmä – jonka mahdollistamana ”ohjaajat sovittavat popin määrittämät tunteuksensa ja vaikutelmansa musiikista ja rytmistä myös klassikkoteksteihin” (ibid.)

Musiikin käyttöä eri medioiden yhteydessä leimaa usein pyrkimys vaikuttaa vastaanottajan tunteisiin. Musiikki koetaan ensisijaisesti emootioihin – ei älyyn – vaikuttavaksi, minkä vuoksi etenkin formalistiset taidesuuntaukset ovat suhtautuneet siihen epäilevästi. Myös Roberto Zuccon tapauksessa musiikille jäi viime kädessä yleisön emootioita ohjaava rooli. Sen lisäksi, että käytetty musiikki loi näytelmätekstissä esiteltyihin urbaaneihin ympäristöihin ja paikkoihin – kuten ”Pikku Chicagoon” tai Zuccon italialaistaustaiseen kotiin – viittaavan *maiseman*, se toimi draamahenkilöiden sisäisen kokemuksen – pelkojen, ahdistuksen, himon ja rakkauden – auditiivisena välittäjänä. Musiikki oli useassa kohtauksessa kuin draamallista sidosainetta, joka peitti kysymyksiä täynnä olevan tilallisen hiljaisuuden stereofonisella pauhulla. Näin se päätyi paitsi ohjailemaan yleisön tulkintoja heille esitetyistä draamallisista tapahtumista, myös vahvistamaan hierarkkista jakoa esiintyjien ja vastaanottajien välillä. Musiikin ollessa esityksen äänellisenä materiaalina – ainakin melodisessa muodossaan – helposti tunnistettava äänellisen kerronnan muoto, se antaa katsojien tuudittautua omaan turvallisesti rajattuun positioonsa esityksen vastaanottajina. Näyttämökuviin ja stereofoniseen ääneen painottuneen katsomis- ja kuulemistapahtuman rinnastuessa elokuva- tai televisiomuotoiseen, teknologisesti medioituneeseen kokemukseen, Roberto Zucco pitäytyi osin tahtomattaan neljännen seinän konventiossa, vaikka osa sen hyödyntämistä esityskeinoista tukikin lehmannilaisittain ymmärrettyä *heijastamatonta* katsomistapaa. Näin esitys päätyi tahattomasti tukemaan näkemystä teatterista kuluttamisen paikkana – osallistumisen ja dialogisen vuorovaikutuksen kustannuksella.

Työryhmämme olisi voinut toki valita toisenlaisia äänellisen esittämisen strategioita, jotka olisivat kenties olleet tilallisemmin painottuneita tai performatiivisesti rakentuneita. Esityksen poliittisuus ja suhde

avantgardistisiin, muotoa uudistavaan pyrkimykseen määrittyä käytännön työssä ensisijaisesti ajankäytön kautta: Miten minä suunnittelijana, esiintyjänä tai ohjaajana päätän käyttää ajallisia resurssejani tämän nimenomaisen tuotannon puitteissa? Monesti taiteellisessa prosessissa ilmeneviä pyrkimyksiä leimaa ristiriitaisten impulssien sekä sisäisten että ulkoisten vaatimusten välissä toimiminen, jolloin lopputulosta usein määrittää kompromissinomaisuus. Nykyteatterin kentällä työskentelevien ryhmien julkilausuttuna pyrkimyksenä on usein uudistaa esityskonventioita, mutta ajan puutteessa hyväksi havaittuihin konventioihin on kuitenkin helppo tukeutua. Roberto Zuccon tapauksessa äänisuunnittelu olisi voinut ottaa monenlaisia muitakin strategioita, jolloin lopputuloksessa olisivat painottuneet toisenlaiset sisällölliset arvot sekä niiden kautta artikuloituva suhde teatterin ulkopuoliseen todellisuuteen. Ohjaajan toiveen ”jumalalle sävelletystä spiraalista” olisi ollut toteutettavissa muillakin tavoin kuin säveltämällä annettujen parametrien pohjalta stereofoniseen tallenteeseen palautuvaa draamakerrontaa tukevaa musiikkia. Varsinaisen sinfonisen musiikin esittäminen *elävänä* esitystapahtumana olisi ollut käytännössä mahdotonta ilman sinfoniaorkesterin käyttämistä, mutta mikäli ohjaaja olisi ollut innokkaampi kokeilemaan, mitä barokki- tai EDM-musiikki olisi *saattanut merkitä* performatiivisesti syntyvänä tapahtumana, olisi sinfonisuudelle ollut mahdollista löytää vaikkapa näyttelijöiden kautta artikuloituva vaihtoehto äänitteiden käytölle, jolloin erilainen äänellinen esitystapa olisi ehdottanut myös erityyppistä suhdetta sekä draamallisiin konventioihin että olemassa oleviin kuluttamisen ja yhteiskunnallisen järjestymisen malleihin.

4.5 Teatteri aistiympäristönä

Ympäristönomaisuuden vaikutelma voi toteutua myös äänellisesti rakentuvana tilankäyttönä. Äänen taipumus levittäytyä jälkikaiunnan ja resonanssien siivittämänä tilallisiksi energiakentiksi on omiaan luomaan teatterintekemisen diskursseissa painottunutta *yhteisöllisyyden* kokemusta. Voimme aina katsojina sulkea silmämme, mutta emme korviamme. Ääni on aina läsnä kokemusmaailmassamme, jos ei ulkoisena aistimuksena, niin kehon sisäisten prosessien luomana. Ross Brown (2010, 125) kirjoittaa resonanssista äänitapahtumien hetkellisyyttä puskuroivana tekijänä, jonka vaikutuksesta akustisesti artikuloituva ääni voi pitkittyä tilan ominaisuuksien vaikutuksesta niin, että siitä muodostuu ikään kuin *kohtauspaikka* esityksen konseptuaalisten sisältöjen ja vastaanottajan kehollisuuden välillä. Äänen kyky tunkeutua kehoihimme sekä kuuloaistin välittämänä affektiivisena kokemuksena että kehollisena resonanssina tekee siitä ainutlaatuisen ilmaisukeinon esittävien taiteiden yhteydessä. Tilallistettuna äänestä tulee kokonaisvaltainen, *ympäristönomaisesti* koettu kokemus, joka ei viime kädessä tee eroa niin sanotun taustamelun ja intentionaalisen äänieleen – näyttelijän vuorosanojen, sävelletyn musiikin tai äänisuunnittelijan huolellisesti valmistamana äänitehosteen – välille. Akustemologian perspektiivistä kaikki koettu ääni kietoutuu yhteen, jolloin kokonaisuuden purkaminen osiin vain rikkoo sen, mikä kuuntelemisessa on erityislaatuisinta – orgaanisen tapahtumallisuuden, joka ei rakennu hierarkioiden tai vastakohtaparien kautta, vaan on olemukseltaan jakamaton.

Kuten Carter kirjoittaa (2005, 58), *signaalia* sotkevan melun voi käsittää totunnaisten merkitystensä ohella myös vertauskuvana toisenlaiselle, vaihtoehtoisuuden kautta määrittyvälle äänelliselle viestinnälle, joka hiljaisuuteen pohjaavan ulossulkevan idealisoinnin sijaan perustuu subjektiviteettien monimuotoisuudelle: kommunikaatioprosessien 'likaisuuden' ja avoimuuden periaatteille. Jos teatteria ajattelee tilallisuutensa määrittämänä mediana, on draamallisen perinteen sanelema pyrkimys vaalia esityksen välittämän signaalin puhtautta nähtävissä analogisena Stephen

Feldin kenttä-äänityksiin Papua-Uuden-Guinean sademetsissä. Molemmissa tapauksissa pyrkimys idealisoida ja eristää ympäristönomaisesti tapahtuvien tilallis-ajallisten prosessien osatekijöitä omiksi autonomisiksi yksiköikseen johtaa kokonaisuuden kuihtumiseen ja sen erityisyyden katoamiseen. Onneksi teatteria ei ole pakko määritellä objektivoivan teosajattelun kautta. Sitä voi lähestyä myös orgaanisten ja elimellisesti yhteenkietoutuneiden prosessien *tapahtumallisuutena*, joka ei edellytä kokonaisuuden purkamista osiin, saati yksiselitteistä jakoa yleisöön ja esiintyjiin. Näin määriteltynä teatterin tunnusmerkeiksi nousevat vuorovaikutus ja hierarkioita karttava kommunikaatio – itseensä sulkeutuvan *teoksen* tai näytelmätekstin keskeisaseman sijaan.

5. LOPUKSI

On vaikeaa kuvitella esitystilaa, joka *ei* tarjoaisi sekä tilassa työskenteleville että siihen yleisönä saapuville vihjeitä siitä, minkälaisia yhteiskunnallisia rakenteita tila muodollaan ja teknisellä organisoitumisellaan mallintaa. Mikään tila ei ole neutraali – kaikki tilat ovat tyhjinäkin ehdotuksia ympäröivän maailman järjestäytymisperiaatteiksi. Erityisen pistävästi hierarkkiset rakenteet nousevat esiin juuri esitystarpeisiin suunniteltujen kiinteästi organisoitujen teatteritilojen tapauksessa, jotka ilmentävät arkkitehtonisella järjestäytymisellään rakennusajankohtansa kulttuurillisia käsityksiä teatterin asemasta ja sen yhteiskunnallisista tehtävistä. (Arlander 1998, 25.) Kiinteärakenteisen ja teknisesti organisoituneen esitystilan valitseminen esityksen näyttämöksi tarjoaa täysin toisenlaisen perspektiivin hahmottaa erilaisia valtasuhteita ja inhimillisen vuorovaikutuksen periaatteita kuin saman esityksen vieminen vaikkapa metsän tai parkkipaikan keskelle. On harhaanjohtavaa puhua esityksestä *samana*, jos on kyse sen viemisestä tilasta tai ympäristöstä toiseen. Näin puhuminen on paradoksin muotoilemista, sillä esitys ei voi koskaan olla sisällöllisesti *sama*, mikäli sen merkkikieli käännetään tilasta toiseen. Siinä missä löydetyt esitystilat tulevat olemuksellisesti painottaneeksi omaa ainutlaatuisuuttaan esityksellisenä ympäristönä, vakituisen esityskäytön tarpeisiin rakennetut tilat tekevät juuri päinvastoin: ne eivät juuri rohkaise heijastelemaan rakenteissaan kantamiaan merkityksiä niissä tuotettavien esitysten sisältöihin, jolloin arkkitehtonisten rakenteiden vaikutuksesta esitystapahtumaan tulee alitajuisesti koettua. Juuri siksi tilallisuuden problematiikka nousee erityisen polttavaksi teatterikäyttöön suunnitelluissa tiloissa, jotka ovat merkityksistä vapaita ja neutraaleja vain oman utopistisuutensa kuplassa. (Arlander 1998, 24-25.)

Esityksen tilaratkaisuista puhuttaessa voisimme “yhtä hyvin puhua siitä, millaista katsojuutta nuo tilaratkaisut kutsuvat esiin, ja minkälaisia ennen kokemattomia kokemisen tiloja ne voisivat näin näyttämöllistää”, kuten

Terike Haapoja (2011, 77) asian muotoilee. Paikkasidonnainen ja ympäristönomaiselle tilankäytölle rakentuva teatteri nostaa *tilan* erityiseen asemaan, jolloin siitä tulee “yksi esiintyjä ilman että sille osoitettaisiin tiettyä merkitystä” (Lehmann 2009, 287). Tilaa ei verhota tai naamioida joksikin muuksi, vaan sen löydetyille ominaisuuksille pedataan paikka esityksen sisällöllisessä kehyksessä. Tämä tekee myös vastaanottajista esiintyjä, paikkasidonnaisen teatterin tarjotessa esiintyjien ja vastaanottajien yhteyden mahdollisuuden. Paikkasidonnaisessa esityksessä kaikki tilaan kokoontuneet subjektit ovat vieraina tilassa: “muukalaisia tehtaan, sähkövoimalan, asennushallin maailmassa”, kuten Lehmann (2009, 287) kirjoittaa. Näin vieraan ympäristön kautta koettu *yhteisyys* toteuttaa postdraamallisen pyrkimyksen teatterista tilan ja ajan kehollistuneena yhteisöllisyytenä.

Diffuusisti tilallistuneessa, kuulijoita ympäröivässä olomuodossaan äänellä on erityisen tehokkaat keinot yhteisöllisten kokemusten luomiseksi. Jean-Luc Nancy (2002) kirjoittaa tekstissään *Kuunteleminen*:

Kuunteleminen tarkoittaa tilallisuutta, joka saman aikaisesti tunkeutuu minuun, koska se avautuu sisälläni sekä ympärilläni, ja minusta sekä minua kohti: se avaa minut sisälläni ja ulkopuolellani, ja tämän tuplaantuvan, neljä- tai kuusinkertaisen avautumisen kautta ‘itse’ voi tapahtua. Kuunteleminen on samanaikaisesti ulko- ja sisäpuolella olemista, avoimena olemista sekä ilman itseä että itsestä, eli yhdestä toiselle ja yhdestä toisen sisään. Kuunteleminen muodostaa näin havaittavan singulariteetin — sisäisen/ulkoisen jakamisen, erottelun ja osallistumisen, irtautumisen ja tarttuvuuden.³¹

Päätän tutkielmassani esittämäni pohdinnat Annette Arlanderin (1998, 34) sanoihin, joiden mukaan “yksinkertaisimmillaan elävän esityksen viehätyks ja voima perustuukin juuri siihen, että ollaan samassa tilassa”. Olisi virhe jättää käyttämättä ääntä yhteen kytkeväenä ja yksilölliset rajat ylittävänä voimana yhteistä näyttämöä rakennettaessa.

³¹ Suomennos Hanna Ohtonen.

KIRJALLISUUS

TEOKSET

Aho, Eero. 2006. *Tiläääni*. Helsinki: Riffi-julkaisut.

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Blessner, Barry & Salter, Linda-Ruth. 2007. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Bracewell, John. 1993. *Sound Design in the Theatre*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Brown, Ross. 2010. *Sound. A Reader in Theatre Practice*. New York: Palgrave MacMillan.

Hang, Greg. 2013. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury.

Koltès, Bernard-Marie. 1991. *Roberto Zucco*. (suom. Milonoff, Satu). Helsinki: Nordic Drama Corner.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. (suom. Virkkunen, Riitta). Helsinki: Like.

McCarthy Bob. 2010. *Sound Systems: Design and Optimization. Modern Techniques and Tools for Sound System Design and Alignment*. Oxford: Focal Press.

Nancy, Jean-Luc. 2002. *Listening*. (engl. Charlotte Mandell). New York: Fordham University Press.

Näveri, Nella. 2015. *Katsomot akustisissa esitystiloissa*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Paavolainen, Teemu. 2011. *Theatre/Ecology/Cognition, Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Tampere: Tampere University Press.

Soidinsalo, Heidi. 2014. *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

ARTIKKELIT

- Carter, Paul. 2004. *Ambiguous Traces, Mishearing and Auditory Space*. Teoksessa Erlmann, Veit (toim.). *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford/New York: Berg, 43–63.
- Chaudhuri, Una. 2005. *Näytelmien tila*. (suom. Johanna Savolainen). Teoksessa Koski, Pirkko (toim.). 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 83–132.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Haapoja, Terike. 2011. *Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeistä*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 69–83.
- Hammarberg, Johanna. 2015. *Irti plyysistä!* Esitys 2015:1, 42.
- Heinonen, Timo. 2014. *Ääneenkirjoitettuja toisinajattelmia teatterista, teknologiasta ja ihmisestä*. Teoksessa Soidinsalo, Heidi (toim.). *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. 2014. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 127–146.
- Heinonen, Timo. 2009. *Draamallisen teatterin jälkinäytös?* Teoksessa Lehmann, Hans-Thies. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like, 11–34.
- Kauppinen, Jari. 2014. *Äänisuunnittelu – toimintaa taiteen, kulttuurin ja teknologian suistomailla*. Teoksessa Soidinsalo, Heidi (toim.). *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. 2014. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 20–28.
- Kulezic-Wilson, Danijela. 2011. *From Musicalization of Theatre to Musicality of Film: Beckett's Play on Stage and on Screen*. Teoksessa Kendrick, Lynne & Roesner, David (toim.). *Theatre Noise. The Sound of Performance*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 33–43.
- Modig, Kimmo. 2011. *Äänen strategioita nykyteatterissa*. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 57–68.
- Numminen, Katariina. 2011. *Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa*.

Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 22–39.

Nykyri, Antti. 2014. *Äänisuunnittelu ja esityksen tila*. Teoksessa Soidinsalo, Heidi (toim.). *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. 2014. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 109–126.

Rämä, Vihtori. 2011. Yhteisellä näyttämöllä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.). *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 136–147.

Soidinsalo, Heidi. 2014. *Ääni ja draaman jälkeinen teatteri*. Teoksessa Soidinsalo, Heidi (toim.). 2014. *Ääneen ajateltua. Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 35–44.

Stefani, Ewan & Lauke, Karen. 2010. *Music, Space and Theatre: Site-specific approaches to multichannel spatialisation*. Organised Sound#15, 251–259.

Vuori, Suna. 2015. *Nuori mies änkyttää ja tappaa*. Helsingin Sanomat 25.4.2015.

OPINNÄYTTEET

Martikainen, Milla. 2013. *Why Can't We Be Friends. Esitys muotona olla suhteessa maailmaan*. Lavastustaiteen maisterin kirjallinen opinnäytetyö, Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

DIGITAALINEN AINEISTO

David Tudorin henkilökohtainen www-sivusto.
<http://davidtudor.org/Works/works.html>. Haettu 2.4.2016.

Mad House Helsinki. 2015. *MOPMA 4 – the Rave*.
<http://madhousehelsinki.fi/events/oblivia-mopma-4-the-rave?locale=fi>.
Haettu 2.4.2016.

Taideyliopisto. 2015. *Lavat auki! avaa uuden vaiheen näyttelijäkoulutuksessa*. Taideyliopiston www-sivusto.
<http://www.uniarts.fi/uutishuone/lavat-auki-avaa-uuden-vaiheen-nayttelijakoulutuksessa>. Haettu 30.3.2016.

ESITYKSET

Karjalala. Ohjaus Katariina Numminen. Esiintyjät Niina Hosiaislouma, Irina Pulkka, Niko Rajala, Jukka Ruotsalainen, Niina Sillanpää, Tuire Tuomisto. Dramaturgi Jutta Wangemann. Äänisuunnittelu Juhani Liimatainen, Kimmo Modig. Visuaalinen suunnittelu Tomi Suovankoski. Koreografia Maija Nurmio. Tuotanto Viipurin taiteellinen teatteri ja Korjaamo-teatteri. Ensi-ilta 15.8.2008, Korjaamo-teatterin Vaunusali, Helsinki.

MOPMA 4 – the Rave. Työryhmä Meri Ekola, Timo Fredriksson, Christopher Hewitt, Anna-Maija Terävä, Annika Tudeer ja Juuso Voltti. Tuotanto Oblivia ja Mad House. Ensi-ilta 10.10.2015, Mad House, Helsinki.

Rainforest IV Konsepti David Tudor. Kantaesitys kesällä 1976, Chocorua, New Hampshire.

Roberto Zucco. Ohjaus Mikko Roiha. Esiintyjät Antti Heikkinen, Eino Heiskanen, Aksa Korttila, Sonja Kuittinen, Joonas Kääriäinen, Ella Lahdenmäki, Pihla Maalismaa, Eero Ojala, Olli Rahkonen, Joonas Snellman, Miila Virtanen. Suomennos Satu Milonoff. Dramaturgi Nina-Maria Häggblom. Ohjaajan assistentti Piia Peltola. Valosuunnittelu Ada Halonen. Äänisuunnittelu ja musiikki Miki Brunou. Lavastus ja pukusuunnittelu Mikko Roiha, Bea Tornberg, Inka Haapamäki sekä Taina Sivonen. Tuotanto Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Vapaa teatteri. Ensi-ilta 11.4.2015, Ballhaus Ost, Berliini.

Stifters Dinge. Sävellys ja ohjaus Heiner Goebbels. Valo- ja tilasuunnittelu Klaus Grünberg. Äänisuunnittelu Willi Bopp. Ohjelmointi Hubert Machnik. Tuotanto Théâtre Vidy Lausanne & T&M-Nanterre Paris, Schauspiel Frankfurt, Berliner Festspiele - Spielzeit Europa, Grand Theatre Luxembourg, Teatro Stabile Turino. Ensi-ilta 10.9.2007, Théâtre Vidy, Lausanne, Sveitsi.

ÄÄNITTEET

Voices of the Rainforest. 1991. Tuottaja Mickey Hart. Äänitys Steven Feld. Materointi Joe Gastwirt. Smithsonian Folkways, Washington, D.C.