

MAHDOLLISIA MAAILMOJA

Tilat ja materiaalit Kansallisteatterin Vanja-
enon äänidramaturgiassa

SANNA SALMENKALLIO

MAHDOLLISIA MAAILMOJA

Tilat ja materiaalit Kansallisteatterin Vanja-
enon äänidramaturgiassa

SANNA SALMENKALLIO

TEKIJÄ		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA	
Sanna Salmenkallio		Teak, Äänen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)	
Mahdollisia maailmoja- tilat ja materiaalit Kansallisteatterin Vanja-enon äänidramaturgiassa		62 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Vanja-eno, Suomen Kansallisteatteri, Ensi-ilta Suurella näyttämöllä 17.9.2014 Työryhmä: Ohjaus Paavo Westerberg Lavastus Markus Tsokkinen Puvut Pirjo Valinen Musiikki ja äänet Sanna Salmenkallio Valot Pietu Pietiäinen Äänimestarit Raine Ahonen ja VP Lahtela Musiikin äänitys ja miksaus Heikki Savolainen Rooleissa Eero Aho, Krista Kosonen, Heikki Nousiainen, Terhi Panula, Emmi Parviainen, SeppoPääkkönen, Kristo Salminen ja Seela Sella Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) Kansallisteatterissa. Videotallenne vain lopputyön tarkastajien käytössä.			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä
Maisterin opinnäytteeni kirjallinen osuus käsittelee tilojen ja materiaalien osuutta äänidramaturgian rakentumisessa Kansallisteatterin Vanja-enossa. Haen vastauksia sille, miten tilat ja materiaalit tässä esityksessä minulle näyttäytyivät ja millaisia lähtökohtia äänisuunnittelulle ne tarjosivat. Pyrin taiteellisessa opinnäytteessäni säveltäjänä ja äänisuunnittelijana olemaan aiempaa tietoisempi siitä, miten ja miksi toimin ja nyt jälkikäteen kirjallisessa työssäni purkamaan osiin sitä laajaa ajattelun, käytännön ja oppimisen pyörrettä josta esitys kasvoi ja löysi muotonsaa. Tutkimustehtävänäni on tavoitella uudenlaista tietoa ja ymmärrystä siitä, kuinka tilat ja materiaalit muodostavat vaihtoehtoisia lähtökohtia äänidramaturgian rakentamiselle. Tutkimukseni on prosessi, joka koostuu taiteellisesta työstä Kansallisteatterin Vanja-enossa sekä sen analysoinnista jälkikäteen tässä kirjallisessa opinnäytteessä. Tässä tutkimuksessa tärkein menetelmäni on ollut taiteellinen tutkiminen eli osallistuminen Vanja-enon tekemiseen. Olen osittain tekovaiheessakin ollut tietoinen materiaaleja ja tiloja tutkivista työtavoistani, mutta suuri osa käsitteellisistä työkaluista joita tekemisen analysointiin on tarvittu tuli mukaan vasta opinnäytteeni kirjallisen osuuden myötä. Tärkeitä käsitteitä tutkimuksessani ovat materiaallinen dramaturgia, tila-aika sekä tuntoisuus. Olen jo pitkään työskennellyt materiaallisen dramaturgian kautta, jossa kaikkiin esityksen aineksiin suhtaudutaan tasavertaisesti ja merkitykset kasvavat harjoitusten aikana kokeiluista, joissa ainekset laitetaan resonoimaan keskenään. Pidän tärkeänä aistien tasa-arvoisuutta ja työryhmän herkkyyttä reagoida toistensa havaintoihin ja tarjouksiin, koska sitä kautta kaikkien ihmisten sekä aineiden potentiaali saadaan paremmin käyttöön ja kokemuksellisten laatujen merkitys korostuu. Menetelmä myös sekä lisää vuorovaikutusta, että mahdollistaa itsenäisiä eriaikaisia dramaturgisia kuljetuksia ja merkityksenluonteja sanallisen diskurssin ulkopuolella. Menetelmä on varsin kaukana perinteisestä tekstilähtöisyydestä ja tuottaa toisenlaista harjoittelun dramaturgiaa, kestoja, rakenteita ja muotoja. Materiaalien lisäksi tilalla sen eri ilmenemismuodoissa oli suuri vaikutus äänidramaturgiaan. Tila näyttäytyi tässä teoksessa minulle muun muassa fyysisenä, historiallisena, akustisena, sosiaalisena, kirjallisena ja mielen sisäisenä. Analysoidessani näitä työhöni vaikuttaneita puolia tilasta tulin tietoisemmaksi tavastani työstää dramaturgiaa materiaalien ja tilojen kautta tuntoisuuden logiikalla. Asiasanat äänisuunnittelu, dramaturgia, äänidramaturgia, materiaallinen dramaturgia, tuntoisuus, tila-aika, poeettinen tila, akusmaattiset kentät			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	9
1.1. Yleinen johdatus aiheeseen	9
1.2. Tutkimustehtävän esittely	13
1.3. Menetelmien kuvaus	15
1.4 Työn kulun kuvaus	19
2. TILAT	21
2.1. Ennakkokäsitys tilasta	21
2.2. Tila kohtaamispaikkana	24
2.3. Mielen tila	28
2.4. Tsehovin tila	31
2.5. Fyysinen tila. Kansallisteatterin arkkitehtuurista, akustiikasta ja lavasteista.	33
2.6. Äänen arkkitehtuuri	36
2.7. Näyttelijän tietoisuus itsestä auditiivisena toimijana	38
3. MATERIAALIT	40
3.1. Työskentely materiaalisen ajattelun kautta	40
3.2. Materiaalien arkeologiaa	42
Ihmisiäni/ nuorisokuoro	45
Teelasi	48
Vesi	49
Ovet	51
Kaikuluotain	52
Lelupiano	55
Matkalevysoitin , lastenlaulu ja moottorisaha	56
4. MAHDOLLISIA MAAILMOJA	58
Viitatut lähteet	60
Kiitokset	62

1. JOHDANTO

1.1. Yleinen johdatus aiheeseen

Maisterin opinnäytteeni kirjallinen osuus käsittelee tilojen ja materiaalien osuutta äänidramaturgian rakentumisessa Kansallisteatterin Vanja-enossa. Haen vastauksia sille, miten tilat ja materiaalit tässä esityksessä minulle näyttäytyivät ja millaisia lähtökohtia äänisuunnittelulle ne tarjosivat. Pysin taiteellisessa opinnäytteessäni säveltäjänä ja äänisuunnittelijana olemaan aiempaa tietoisempi siitä, miten ja miksi toimin ja nyt jälkikäteen kirjallisessa työssäni purkamaan osiin sitä laajaa ajattelun, käytännön ja oppimisen pyörrettä josta esitys kasvoi ja löysi muotonsa.

Olen aiemmin kouluttautunut musiikin ammattilaiseksi Sibelius-Akatemiassa, mutta jo pitkään hakeutunut draaman, esitystaiteen, yhteisötaiteen, elokuvan, tanssin, kuvataiteen ja äänitaiteen pariin. Tehtäväni laajenivat ensin esiintyjäksi, puolivahingossa improvisaation kautta sovittajaksi ja sitten kokopäiväiseksi säveltäjäksi. Kiinnostukseni musiikin lisäksi ääntä ja dramaturgiaa kohtaan on kasvanut koko ajan. Sävellyksellinen ajatteluni on ollut luonteva pohja sille, että vähitellen huomasin ajattelevani myös kokonaisten teosten rakentumista.

Olen jo pitkään mieluiten sekä säveltänyt että äänisuunnitellut teatteriproduktiot joihin osallistun. En oikeastaan kykene erottamaan näitä asioita toisistaan, niin orgaanisesti ne syntyvät ja kasvavat yhdessä kaiken muun materiaalin kanssa. Olen jo ennen äänisuunnitteluopintojeni aloittamista pitänyt tärkeänä, että asiat muovautuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Minulle on luontevaa ja kiinnostavaa reagoida tilaan, tekstiin, ihmisiin, visuaalisuuteen, ilmaisuun, rakennusmateriaaleihin, tapahtumiin ajassa, sosiaaliseen koodistoon, kaikkeen. Haluan yhdessä olla synnyttämässä kunkin esityksen kieltä enkä eristäytyä omalle kapealle ammattialueelleni. Näin saan myös tilaisuuden jatkuvasti arvioida uudelleen omaa työnkuvaani ja välttää ammatillisen näivettymisen.

Ohjaaja Paavo Westerberg oli pyytänyt minua säveltämään ja äänisuunnittelemaan Vanja-enon Kansallisteatteriin jo ennen pyrkimistäni Äänen koulutusohjelmaan maisteriopintoihin. Esityksen piti tulla huomattavasti pienemmälle näyttämölle, Willensaunaan. Kun opiskelupaikka kesällä 2013 varmistui, arvioin kykeneväni tekemään tämän pienen intiimin esityksen opintojeni ohessa.

Teos kuitenkin siirrettiin yllättäen talon johdon taholta Suurelle näyttämölle ja tilanne muuttui oleellisesti. En aluksi ollenkaan ilahtunut ajatuksesta enimmäkseen kahden hengen kohtauksia sisältävän kamarinäytelmän tekemisestä suurelle näyttämölle. En nähnyt siinä taiteellisesti mitään järkeä. Siirto muutti koko esityksen logiikan ja paineisti tilanteen. Myös toimenkuvani laajeni kertaheitolla säveltämisen ja äänisuunnittelun lisäksi vastaamaan koko Suuren näyttämön ääniryhmästä, taiteellisista ja teknisistä ratkaisuksista sekä paljon raskaammassa sarjassa kommunikoinnin pelaamisesta lavastuksen, puvustuksen, valosuunnittelun, maski- ja kampaamo-osaston, talon teknisten päälliköiden, järjestäjien, talousvastaavien ja markkinoinnin suuntaan. Myös suurten musiikkinauhoitusten tuottaminen ja johtaminen muodostuivat työtehtävikseni.

Olen säveltäjänä ja äänisuunnittelijana työskennellyt enimmäkseen paljon marginaalisemmissa puitteissa ja jouduin vakavasti punnitsemaan suhdettani klassikkonäytelmään ja suureen näyttämöön. Rupesin ottamaan tilaa ja materiaalia haltuun uudelta pohjalta.

Kehittelimme mielekästä tapaa edetä Vanja-enon kanssa.

Aloitimme jo vuotta ennen varsinaisia harjoituksia suunnitteluryhmän kanssa vapaat tapaamiset, jonne jokainen toi mitä tahansa joka jollain intuitiolla saattoi liittyä Vanja-enoon jonka itse haluaisi nähdä. Oli kiinnostavaa tutustua työtovereitten ajattelutapoihin ja lähestyä Tsehovia kaukaa elokuvien, piirustusten, henkilökohtaisten muistojen, esineitten, valokuvien, laulujen, tekstien ja ruokalajien sekä youtubeklippien kautta. Vanhat muistikuvat alkoivat korvautua uusilla yhdessä kierrätetyillä ajatuksilla.

Taiteelliseen suunnitteluryhmään kuuluivat minun lisäksi ohjaaja Paavo Westerberg, valosuunnittelija Pietu Pietiäinen, lavastaja Markus Tsokkinen sekä pukusuunnittelija Pirjo Valinen. Olen erittäin kiitollinen siitä innostavasta ja luovasta ilmapiiristä jossa tämä esitys rupesi syntymään. Se loi hyvän pohjan dialogille koko harjoitusprosessin ajaksi.



Tarkovskin elokuvat, videot romahtavista jäävuorista ja satuhahmo kroktiili Gena intuitiivisina lähtömateriaaleina

Valintana lopputyöksi Vanja ei ollut itsestäänselvä. Olin haaveillut pienestä produktiosta jossa saisin opiskelijastatuksella testailla uusia asioita ja tulostavasti esittää pienelle opiskelijayleisölle. Toisin kävi. Suuri näyttämö on hieno ja harvinainen instrumentti, sen saaminen soitettavaksi oli tarjous josta en halunnut kieltäytyä. Pidän suurista tiloista, mutta niitä saa free lance-produktioissa harvoin pitkäaikaiseen käyttöön. Nyt sain siihen mahdollisuuden.

Olen työskennellyt suurella näyttämöllä useasti ennenkin, mutta nyt sain tilaisuuden vielä tietoisemmin tutkia suhdettani omaan tekemiseeni. Näin myös pienen pohdinnan jälkeen kiehtovana säveltäjä-äänisuunnittelijan pestin jota minulle tarjottiin näin isossa mittakaavassa.

Myös prosessin ajoitus oli täydellinen ja ratkaiseva: harjoitukset keväällä ja syksyllä 2014 sekä välissä kesän kestänyt itsenäinen työskentelyjakso häiritsivät mahdollisimman vähän muita opintojani, jotka oli käytännön pakosta tehtävä nopeassa tahdissa. Aikuisopiskelijana jouduin myös rahoittamaan seuraavan talven opintoni, joten olin pakotettu tekemään lopputyö josta saa palkkaa.

Muistikuvani Vanjasta-enosta näytelmänä olivat positiivisia. Pidän Tsehovin objektiivisesta kielestä joka jättää paljon auki. Tekstiä paremmin muistin kuitenkin tuntemuksia: toimettomuuden, odotuksen ja kasvavan paineen, kuumuuden, raskaan työn ja tarpeettomat ihmiset. Ja ruusut, syksyn ihanat ruusut. Olen nähnyt Vanja-enosta lukuisia teatteri- ja elokuvaversioita, hienoja ja vähemmän innostavia, ja oli suuri työ päästä eroon niitten varjoista ja kuulla teos ilman rasitteita, puhtaana ja avoimena.

Vahvojen rasitteiden vastapainona klassikoiden tekemisen etuna on kaikkien tuntema ja lukuisia kertoja jollain tasolla toimivaksi todettu teksti ja rakenne, josta voi suoraan siirtyä seuraavalle tasolle ja miettiä omaa tulokulmaa ja tulkintaa. Asia on minulle erittäin tuttu aikaisemmasta ammatistani klassisen musiikin puolelta, jossa samojen teosten uusia ja eläviä versioita nousee aina vaan, vuosisadasta toiseen.

Pidän kiehtovana sitä, että klassikoissa on ajateltu kaikki kerrokset ja rakenteelliset kaaret loppuun asti, koska juuri se antaa mahdollisuuden irtautua hyvinkin kauas alkuperäisestä materiaalista- sama pohja tuo esiin nimenomaan eroavaisuudet ja uudet tavat nähdä. Näkemys ja toteutus nousevat keskiöön, kun pohja jota vasten työskennellään on vahva. Täysin uutta materiaalia tehdessä ja vastaanottaessahan fokus on täysin toinen, haasteet ja palkitsevuus muualla.

Klassikoita pitää tietysti tarkastella aina uudelleen ja löytää omassa ajassa toimiva tulokulma. Syvää uudistamista voi kuitenkin tapahtua vasta kun tuntee tradition hyvin. Näitten kahden asian -tradition tuntemisen ja uudistamisen väliin syntyy hyvä jännite, jolla tekijänä pystyn operoimaan.

Suhteeni tekstiin on kaksijakoinen. Olen erittäin kiinnostunut kielestä ja kielellä ilmaisemisen tasoista, mutta esitystä valmistellessani en ajattele juuri lainkaan kielen kautta. Ensimmäiset mielikuvani ovat sanattomia: ahtaita ja avoimia tiloja, sointivärejä, tuntemuksia valon määrästä, materiaalien ominaislaaduista. Tekstin rinnalle tasaveroisiksi rakennusaineiksi nousevat varhaisessa vaiheessa tilat ja erilaiset äänelliset, visuaaliset ja fyysiset ainekset. Minulle oli luontevaa lähestyä Vanja-enoakin tilojen ja materiaalien kautta.

Ennen sisäistä suostumista ja työhön ryhtymistä oli löydettävä oma aito suhde ja kiinnostus teokseen, sisäinen motiivi ja reitti sen tekemiseen. Ja haettava vastauksia siihen miten minä haluan toimia äänisuunnittelijana. Lähdin omalta osaltani rakentamaan klassista puhenäytelmää nykyteatterin puolelta tulevalla dramaturgisella ajattelulla. Se oli kiehtovaa ja teki prosessista mielekkään.

1.2. Tutkimustehtävän esittely

Tutkimustehtävänäni on tavoitella uudenlaista tietoa ja ymmärrystä siitä, kuinka tilat ja materiaalit muodostavat vaihtoehtoisia lähtökohtia äänidramaturgian rakentamiselle.

Perinteisessä draamateatterissa lähdetään aina tekstistä ja kaikki muu asetetaan palvelemaan sitä. Kokonaistematiikan ja yhtenäisyyden vaatimus on vahva – koko koneisto on viritetty toimimaan niin, että suuri osa esteettisistä ja sisällöllisistä ratkaisuista tapahtuu tekstin pohjalta etukäteen taiteellisen suunnitteluryhmän työpöydällä ja harjoitusprosessin aikana tämä suunnitelma sitten toteutetaan. Harjoitustilanteissa lähdetään yleensä aina tekstistä kohti ennalta mietittyjä merkityksiä ja aikaa muiden asioiden tutkimiseen käytetään vähän. Kaikki muu harjoittelu koetaan jokseenkin turhana jos sen suoraa välinearvoa tekstin eteenpäinviemiseksi ei nähdä heti; lavasteiden äänellistä potentiaalia, pukujen vaikutusta fyysiseen liikkeeseen tai esineiden painon vaikutusta puheilmaisuun tutkitaan äärimmäisen vähän ja vain jos muulta tärkeämmältä – yleensä tekstin työstämiseltä – jää aikaa. Laitosteatterien aikataulut ja työvaiheet on asetettu palvelemaan tekstilähtöistä ajatusta, käytännöt pienoismallien esittelystä pukujen ja lavasteiden valmistukseen ja markkinoinnin käynnistämiseen ajaa asiat tapahtumaan tietyssä järjestyksessä ja tiettyyn suuntaan. Tämä on erittäin ymmärrettävää kymmenien kuukausipalkkaisten ihmisten organisaatiossa jossa kaikkien osa-alueiden pitää pystyä pyörittämään samaan aikaan isoa määrää eri vaiheissa olevia produktioita.

En näe draamassa enkä tekstissä mitään vikaa, mutta tavassa jolla niitä vanhojen konventioiden pohjalta laiteattereissa usein käsitellään on ongelmia. Harjoitusprosessi hukkaa helposti mahdollisuuden uudistaa

tekemisen tapoja ja löytää uudenlaisia lopputuloksia. Vaikka tekijöillä olisi halua synnyttää esitystä eri lailla on se käytännössä usein lähes mahdotonta. Lupautuessani Kansallisteatterin Suurelle näyttämölle tekemään Tsehovia pääsin aitiopaikalle tutkimaan vanhojen ja uusien ajattelutapojen kohtaamista.

Koska äänisuunnittelu on historiallisilta lähtökohdiltaan ollut vahvasti sidoksissa sähköoppiin ja teknologian kehitykseen, on useilla teattereiden äänimestareilla ja -teknikoilla edelleen identiteetti ideoitten teknisenä toteuttajana ja ajatus äänestä välineellinen: äänidramaturgia rakennetaan palvelemaan tekstiä. Suunnittelutyön tekee usein ohjaaja yhdessä äänimestarin kanssa, jonka osaamisalue painottuu tekniselle, ei taiteellisen osaamisen puolelle.

Nykyinen Teatterikorkeakoulun Äänen koulutusohjelma taas painottaa opetuksessaan taiteilijaidentiteettiä ja äänen kokeellisempaa ja huomattavasti itsenäisempää asemaa kallistuen näin enemmän esitys- ja äänitaiteen kuin draaman puoleen. Siellä koulutettujen äänisuunnittelijoiden on helpompi työskennellä demokraattisemmissa työtavoissa draaman jälkeisen teatterin kuin draaman parissa. Suhde puhedraamaan ja laitosteatterien konventioihin on ongelmallinen. Tutkimuksessani pohdin mahdollisuuksia kokonaisvaltaiseen työskentelytapaan, jossa äänisuunnittelijana pyrin saamaan uudenlaisen dramaturgisen ajattelun käyttöön perinteisessä draamateatterissa.

Äänen vaikutus liitetään perinteisesti tunteisiin ja alitajuntaan. Lähes aina äänen merkityksenluonnista keskusteltaessa nojataan selitysmalleihin, joissa sen aineettomia ominaisuuksia korostetaan. Itselleni soittajana ääni ja sen tuottaminen on kuitenkin myös hyvin fyysinen kokemus ja koen ääntä vastaanottaessanikin vahvoja moniaistisia tuntemuksia jotka eivät rajaudu pelkästään tunteisiin. Sen lisäksi kehollisuus, materiaalisuus ja tilallisuus nousevat tärkeiksi kokemukselliseksi asioiksi. Niiden nostaminen dramaturgisiksi työkaluiksi on keskeistä tässä tutkimuksessa. Myös äänidramaturgian liittyminen koko toiminnan dramaturgiaan on työskentelytavassani tärkeää ja nostan siksi tilan ja materiaalin vaikutukset keskeiseen rooliin.

1.3. Menetelmien kuvaus

Tutkimukseni on prosessi, joka koostuu taiteellisesta työstä Kansallisteatterin Vanja-enossa sekä sen analysoinnista jälkikäteen tässä kirjallisessa opinnäytteessä.

Tässä tutkimuksessa tärkein menetelmäni on ollut taiteellinen tutkiminen eli osallistuminen Vanja-enon tekemiseen. Koska sekä sävelsin että äänisuunnittelin teoksen, sain kokemuksen koko äänikuvan ajattelusta ja rakentumisesta sekä kaikista sen teknisistä ja taiteellisista vaiheista suurella näyttämöllä. Olen osittain tekovaiheessakin ollut tietoinen materiaaleja ja tiloja tutkivista työtavoistani, mutta suuri osa käsitteellisistä työkaluista joita tekemisen analysointiin on tarvittu tuli mukaan vasta opinnäytteeni kirjallisen osuuden myötä.

Olin valmistautunut harjoituksiin hyvin tekemällä runsaasti omaa taustatyötä tiedonhausta intuitiiviseen kuvitteluun ja tapaamalla laitosteatterikontekstissa harvinaisen paljon muita taiteellisen suunnitteluryhmän jäseniä. Olimme keränneet yhteiseen muistiimme ison määrän mitä erilaisimpia materiaaleja, eräänlaisen pankin, johon jokaisen oli helppo palata harjoitusjakson aikana. Näin yhteinen pohjatyö pääsi vaikuttamaan kaikilla osa-alueilla.

Pyrin olemaan harjoituksissa läsnä aina. En juurikaan valmistellut esityksen materiaaleja etukäteen, vaan annoin niiden syntyä harjoitusperiodin aikana vuorovaikutuksessa kaikkeen muuhun. Testailin harjoituksissa paljon ristiriitaisia äänimateriaaleja tuomaan esiin yllättäviä merkityksiä ja yhteyksiä ja asettamaan tiloja, materiaaleja ja näyttelijöitä ennalta-arvaamattomiin kohtaamisiin. Näin tilanteet pysyivät tuoreina ja jatkuvassa muutoksen tilassa. Nimesimme metodin ohjaaja Westerbergin kanssa Bon Jovi-menetelmäksi. Se purki tarvittaessa liian lyyristä auraa Tsehovin ympäriltä ja toi heti äänen vahvaan dialogiin muitten ainesten kanssa. Ääni otti näin luontevasti tilansa alusta lähtien.

Lisäksi tutkin tietoisesti akusmaattisia kenttiä ja niiden suhdetta kuvaan, tekstiin ja näyttelijäntyöhön. Tätä elokuvaäänien puolelta lainattua äänellistä ajattelua oli kiinnostavaa laajentaa teatterin puolelle vuorovaikutteiseen tilanteeseen.

Olen jo pitkään työskennellyt materiaallisen dramaturgian kautta, jossa kaikkiin esityksen aineksiin suhtaudutaan tasavertaisesti ja merkitykset kasvavat harjoitusten aikana kokeiluista, joissa ainekset laitetaan resonoimaan keskenään. Pidän tärkeänä aistien tasa-arvoisuutta ja työryhmän herkkyyttä reagoida toistensa havaintoihin ja tarjouksiin, koska sitä kautta kaikkien ihmisten sekä aineiden potentiaali saadaan paremmin käyttöön ja kokemuksellisten laatujen merkitys korostuu. Menetelmä myös sekä lisää vuorovaikutusta, että mahdollistaa itsenäisiä eriaikaisia dramaturgisia kuljetuksia ja merkityksenluonteja sanallisen diskurssin ulkopuolella. Menetelmä on varsin kaukana perinteisestä tekstilähtöisyydestä ja tuottaa toisenlaista harjoittelun dramaturgiaa ja lopputuloksia. Toin tätä työtapaa kyseiseen prosessiin.

Materiaalien lisäksi tilalla sen eri ilmenemismuodoissa oli suuri vaikutus äänidramaturgiaan. Tila näyttäytyi tässä teoksessa minulle muun muassa fyysisenä, historiallisena, akustisena, sosiaalisena, kirjallisena ja mielen sisäisenä. Analysoidessani näitä työhöni vaikuttaneita puolia tilasta tulin tietoisemmaksi äänen ja äänisuunnittelijan mahdollisuuksista ja rajoitteista laajamittaisessa puheteatterituotannossa laitosteatteerissa. Käytännön rinnalla erilaiset teoriat ja käsitteet avasivat ymmärrystäni tilojen vaikutuksista työprosessiin ja äänidramaturgian rakentumiseen myös tilan kautta.

Dramaturgian opiskelu samanaikaisesti Teatterikorkeakoulussa oli erittäin kiinnostavaa ja tärkeää ja auttoi minua ymmärtämään rakenteiden ja laatujen suhdetta toisiinsa tässäkin esityksessä. Vaikka olen työskennellyt monenlaisissa tuotannoissa monilla metodeilla ja sivunnut samoja ajatuksia säveltämisen kautta koin isoja oivalluksia saadessani vankempaa tietopohjaa ja työkaluja tekemiseni ja ajatteluni tueksi. Dramaturgian rakentumisen ymmärtäminen sekä kapeilla erikoisalueilla että laajemmassa kokonaisuudessa parantaa huomattavasti äänisuunnittelijan mahdollisuuksia kommunikoida suuressa ryhmässä vahvana tekijänä.

Seuraavat käsitteet toimivat tärkeinä työkaluina sekä opinnäytteeni taiteellisessa, että kirjallisessa osuudessa:

Dramaturgia

”Draamallisen toiminnan arkkitehtuuri, esteettinen logiikka, jonka mukaisesti esityksen osatekijät on järjestetty tilaan, aikaan ja suhteeseen yleisönsä kanssa.

Termiä dramaturgia käytetään ja on käytetty teatterihistorian aikana tarkoittamaan useita eri asioita. Termi on laajentunut draaman sommittelusta ja näytelmän kirjoittamisen poetiikasta tarkoittamaan “minkä tahansa materiaalin järjestämistä esitykseksi” (Hotinen) ja jonkin kokonaisuuden eri osatekijöitä koossa pitävää periaatetta. - - -Nykyisin käsitteen dramaturgia käyttö on laajentunut draaman ja esityksen ulkopuolelle. Tällöin dramaturgia on taito hahmottaa toiminnallinen kaari eri taiteissa, tai yleensä missä tahansa tapahtumisessa. - - -Dramaturgian voi katsoa muuttuneen draaman poetiikasta, “draaman lakien” ja sääntöjen pohdinnasta kohti yhä suurempaa tilannesidonnaisuutta, sekä kokonaisdramaturgisen idean hahmottamisen sijasta kohti “dramaturgisten valintojen” käsitystä.” (Dramaturgian koulutusohjelman nettisivut)

Dramaturgian läheisinä rinnakkaiskäsitteinä voidaan nähdä **kompositio** ja **ekologia**, jolla viitataan kaikkien asioiden kytkeytymiseen toisiinsa.

Materiaalinen dramaturgia

Materiaalinen dramaturgia perustuu esityksen komposition synnyttämiseen tarkasti valituista materiaaleista, jotka asetetaan resonoimaan keskenään. Näitä materiaaleja ovat kaikki elolliset ja elottomat ainekset joita esitykseen valitaan. Perinteisessä puhedraamassa teksti on ollut lähtökohtainen elementti, jota palvelemaan kaikki muu on asetettu. Materiaalisessa dramaturgiassa kaikilla aineksilla on oma itsenäinen arvonsa ja niitä yhdistelemällä ja törmäyttämällä pyritään luomaan uutta ja ennalta-arvaamatonta sisältöä ja muotoa. Teoria kannustaa uudistamaan totuttuja harjoittelun ja työstämisen tapoja ja purkamaan tavaksi tulleita hierarkioita työprosesseissa. Teorian on esitellyt Pauliina Hulkko dramaturgiaa käsittelevässä väitöskirjassaan *Amoraliasta Riittaan- ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*.

Tila-aika

Brittiläinen maantieteilijä Doreen Massey on kehittänyt vaihtoehtoisia tapoja suhtautua tilaan. Hän suhtautuu kriittisesti tapaan, jossa tila esitetään pysähtyneisyyden ja nostalgian kautta. Sen sijaan hän näkee tilan aina kohtaamispaikkana, jossa menneisyys ja nykyisyys leikkaavat. Hän kumoaa ajatuksen tilasta pysyvänä ja ajasta muuttuvana elementtinä ja puhuu niistä yhdessä tila-aikana. Massey pitää tilaa lukuisten eri sosiaalisten verkostojen elävänä konstellaationa, joka ei rajaudu fyysiseen tilaan vaan on jatkuvassa vuorovaikutuksessa myös ulospäin. Masseylle tila on siis muuttuva, dynaaminen ja ulospäinsuuntautuva. Teorioita esitetään hänen vuonna 2008 suomeksi ilmestyneessä kirjoituskokoelmassaan *Samanaikainen tila*.

Fenomenologia

Fenomenologia tarkoittaa tieteenfilosofista suuntausta, joka korostaa ihmisen havaintoihin ja kokemuksiin perustuvaa tiedon tuottamista (Jyväskylän yliopiston nettisivusto). Jaana Parviainen kokoaa kirjassaan *Meduusan liike* eri ajattelijoiden, muun muassa Hegelin, Husslerin, Marley-Pontyn ja Heideggerin käsityksiä fenomenologiasta. **Fenomenologisessa menetelmässä** harjoitetaan asioitten havaitsemista sellaisenaan, ilman ennakkokäsityksiä ja arvostelua.

Äänen tuntoisuus

Äänen tuntoisuus kuvaa tapaa, jolla rakennamme kokemuksellisesti, sanallisen diskurssin ulkopuolella ymmärrystämme äänestä. Se avaa tunnon, äänen, liikkeen sekä muiden kokemuksellisten laatujen merkitystä inhimillisen ymmärryksen prosessissa, tavassamme hahmottaa kokonaisvaltaisesti maailmaa. Äänen tuntoisuuden käsite avaa mahdollisuuden hahmottaa äänen kokemista tukeutumatta alitajuisuuden ja emootioiden tarjoamiin selitysmalleihin. Se auttaa käsittämään ihmisen perusymmärrystä ja sen paikkaa merkitysten muodostamisessa. Tuntoisuus on kehityspsykologi Kirsi Määttäsen kehittämä käsite. Se juontaa juurensa kohtuvauvan elämysmaailmaan, jossa aistit eivät vielä ole eriytyneet. Tuntoisuuden käyttäminen äänen hahmottamisessa, äänen tuntoisuutena on Päivi Takalan väitöskirjassaan *Äänen tunto* esittämä ehdotus tavaksi kuvata ääntä kokonaisvaltaisesti ruumiillisuuden ja tuntoisuuden kautta.

Poeettinen kuva

Gaston Bachelard kirjoittaa teoksessaan *Tilan poetiikka* poeettisista kuvista, jotka avaavat katsojan mielikuvituksen ja oman poeettisen kuvittelun. Kun psykoanalyttinen tapa tulkita kuvia nojaa menneisiin kokemuksiin tarjoaa poeettinen kuva sen sijaan katsojalle aktiivista ja luovaa kuvittelun osuutta kuvan todellistumisessa hänelle itselleen.

”Poeettisten kuvien vastaanottaminen on niitten *elämistä*. Viime kädessä Bachelard häivyttää eron taideteoksen vastaanottajan ja tekijän välillä: molemmissa toimii sama poeettinen kuvittelu. Eletty kuva *kajahtelee* lukijassa ja tekee hänestä tekijän- ainakin melkein.” ([Roinila, Tarja] 2003, 60)

En analysoi tässä tutkimuksessa erikseen musiikkia, koska haluan painottaa Äänen koulutusohjelman lopputyössä äänisuunnittelun osuutta. En myöskään syvenny äänen ja musiikin määritelmiin, koska se on liian laaja kysymys tämän tutkimuksen yhteydessä käsiteltäväksi. Kirjoitan yleisesti äänestä, johon sisällytän myös musiikin.

1.4 Työn kulun kuvaus

Tämä tutkimus sisältää johdannon, kaksi päälukua, Tilat ja Materiaalit, jotka käsittelevät niiden eri ilmenemismuotoja ja vaikutusta äänidramaturgiaan Vanja-enossa, sekä luvun loppupäätelmistä, joista kirjoitan otsikolla Mahdollisia maailmoja.

Tilat -kappaleessa avaan lopputyöni äänidramaturgian rakentamiseen oleellisesti vaikuttaneita tilallisia аспекteja. Olen omistanut luvut tilaa koskevien ennakkokäsitysten kohtaamiselle ja purkamiselle fenomenologisen reduktion kautta, laajassa katsannossa sosiaaliselle jatkuvasti muuttuvalle tilalle sekä mielen tiloille. Kirjoitan myös siitä, millaisia tulokulmia tilaan Tsehovin teksti tarjoaa äänisuunnittelijalle sekä näyttelijän suhteesta tilaan auditiivisena toimijana. Tilat-kappale sisältää myös luvun Kansallisteatterista fyysisenä tilana sekä kuvauksen äänen arkkitehtuurista ja tilan käytön dramaturgiasta äänisuunnittelussani.

Materiaalit-kappaleessa paneudun tapaani työskennellä materiaalsen dramaturgian kautta ja pohdin sen suhdetta perinteiseen puheteatteriin. Luvussa Materiaalien arkeologiaa kuvailen valmisteluvaihetta ja mielikuvien yhteistä työstämistä ennen harjoitusten alkua kirjallisten inspiraatiomateriaalien lisäksi kokemuksellisten esimerkkien kautta. Lopuksi käyn läpi esitykseen valikoituneita aineksia ja perustelen niiden asemaa ja merkitystenluontia esityksessä.

Mahdollisia maailmoja - luvussa summaan tutkimukseni herättämiä ajatuksia.

2. TILAT

Tila on äänisuunnittelijan keskeinen työväline ja suhde sen eri tasoihin pitää ratkaista jokaisessa työssä uudelleen.

Tilassa vaikuttavat monet samanaikaiset tilalliset ominaisuudet. Nostan tässä kappaleessa niistä esiin ainoastaan puolia, joitka koin merkityksellisinä lopputyöni kannalta. Tsehovin tilojen, Kansallisteatterin tilojen ja mielen tilojen lisäksi teoksen rakentumiseen vaikutti suuresti teatteri sosiaalisena tilana. Myös Kansallisteatterin Suureen näyttämöön liittyvien ennakoluulojen käsittely vaikutti siihen, millaiseen äänisuunnitteluun lopulta päädyin.

En siis pyri määrittelemään kattavasti tilan käsitettä, vaan avaan ainoastaan niitä asioita, jotka koin oleellisina äänidramaturgian rakentumisen ja työskentelyn kannalta taiteellisessa opinnäytteessäni. Tärkeimpinä teoreettisina lähteinä olen käyttänyt Jaana Parviaisen, Doreen Massey'n, Laura Gröndahlin, Laura Ruohosen, Gaston Bachelardin ja Michel Chionin tekstejä.

2.1. Ennakkokäsitys tilasta

Mistä ennakkoasenteemme tulevat? On terveellistä pohtia oman näkökulman rakentumista tilaan henkilöhistorian, sukupuolen, rodun, uskonnon, kulttuuristen käytäntöjen, sosiaalisen aseman ja muitten vahvasti näkemistämme värittävien määreitten läpi. Voiko näistä kerroksista olla tietoisempi, voiko niitä purkaa?

Voimme ajatella mitä tahansa tilaa- enemmän tai vähemmän tuntemaamme tai median välityksellä virtuaalisesti kohtaamaamme - ja muodostaa siitä käsityksen. Jos spontaanisti ajattelen hetken vaikkapa Valkoista taloa, nakkikioskia Huittisissa, kaatopaikkaa Delhin kupeessa tai Milanon La Scalaa minulla on vankka ennakkokäsitys siitä, millainen paikka on kyseessä ja millaisilla asenteilla ihmiset siellä liikkuvat, vaikken niistä yhdessäkään ole käynyt. On ilmiselvää, että mielipiteeni kyseisistä paikoista ovat täynnä yleistyksiä, kuvittelua ja ennakoluuloja vailla jäsentynyttä tietoa ja ymmärrystä.

Mennessäni äänisuunnittelijana uuteen tilaan kohtaan aina omat ennakkokäsitykseni jo ennen kuin olen käynyt siellä. Minulla on jonkinlainen kuva siitä, millaisia esityksiä tilassa on aiemmin tehty, keitä siellä on työskennellyt, onko paikka maineeltaan elävä vai konservatiivinen, keitä siellä käy, onko tila esityskäytössä ensimmäistä kertaa jne. Paikkaan tullessa tieto lisääntyy ja korvaa ennakkokäsityksiä, se saa todellisempia ulottuvuuksia, työskentelyolosuhteet alkavat realisoitua, taiteellisen ajattelun suunta vahvistuu.

Kansallisteatterin Suuri näyttämö kantaa erittäin raskasta historiallista lastia yli vuosisadan ajalta. Sen historiasta löytyy kulttuurihistoriallisesti merkittävien esitysten lisäksi legendaarisia tähtinäyttelijöitä, kansallismielisyyttä, poliittisesti oikealle kallistuvia vuosikymmeniä, kultaisia aitoja ja perheissä periytyviä ensi-iltakortteja sekä väliajalla tarjoiltavia poropalleroita. Jos väittäisin ettei kaikki se tieto vaikuttanut minuun valehtelisin. Vaikka viimeiset vuodet ovat muuttaneet Kansallisteatterin ohjelmistopolitiikkaa ja työskentelykulttuuria radikaalisti ja talossa tehdään erittäin ajassa kiinni olevia kokonaan uudenlaista tekemisen tapaa hakevia esityksiä on sen maine silti jämähänään draama-dinosauruksena vahva.

Olen ollut kyseisellä näyttämöllä töissä useita kertoja, ensimmäisen kerran muusikkona 90-luvun alussa Paavo Westerbergin ollessa samassa esityksessä lapsinäyttelijänä. Oli ihmeellistä tulla takaisin yhdessä täysin erilaisissa rooleissa.

Omat ennakkoluuloni kohdistuivat talon konservatiivisuuteen, vuosikymmeniä kuukausipalkalla samassa talossa työskennelleiden ihmisten rutinoituneeseen tapaan tehdä töitä, tietämättömyyteen nykyteatterin keinoista sekä rahasampona toimivan Suuren näyttämön taloudellisiin paineisiin. Pidän paljon pitkästä historiallisesta aikaperspektiivistä ja sen käyttämisestä nykykeinojen kaikupohjana, mutta tässä tapauksessa pelkäsin joutuvani typistämään taiteellista ajatteluaani valtavirran maun mukaiseksi. Myös Teatterikoulun Äänen koulutusohjelmassa vallinnut ennakkoluuloinen asenne puheteatteria ja draamaa kohtaan tuntui raskaalta. Suuri haasteeni oli yrittää vapautua tästä kaikesta painolastista ja nähdä tila kuin ensimmäistä kertaa. Oli kova työ puhdistaa mieli ja kokea penkit

penkkeinä, katto kattona, seinät seininä. Vietin paljon aikaa tilassa ja tein havaintoja yrittäen hälventää arvolatauksia: tältä oikeasti tuntuu plynshi, tuolta näyttää ihminen toiselta parvelta katsottuna, tältä kuulostaa, kun joku hakkaa vasaralla takanäyttämöllä.

Fenomenologisessa ajattelussa ilmiöiden annetaan näyttäytyä sellaisina kuin ne ovat. Omia ennakkokäsityksiä ei voi eikä pidä poistaa, mutta ne voi ”sulkeistaa” kuten Jaana Parviainen kirjassa *Meduusan liike* (Parviainen 2006, 48) asian ilmaisee. Hän puhuu ”ikuisesta aloittelijasta” ja peräänkuuluttaa aina uudestaan ja uudestaan palaamista välittömästi koettuun. Parviainen käy läpi kirjassa *Meduusan liike* useitten fenomenologiien (mm. Marley-Ponty, Hussler) ajatuksia ja esittelee menetelmän, reduktion, jolla fenomenologista asennetta voi harjoittaa. Sulkeistamisen eli fenomenologisen epookin kautta pyritään ensin aktiivisesti näkemään tutuksi kuvittelemansa paikka tuoreesti, ilman ennakko-oletuksia ja arvostelua. Sen jälkeen alkaa itsereflektiivinen työ: ”Mistä olen omaksunut ennakkoluuloni ja käsitykseni ja voinko asettaa niitä sivuun? Kun sulkeistan omaksumani käsitykset ja mielipiteet asioista ja ihmisistä sivuun millainen minuus jää jäljelle?” (Parviainen 2006, 49). Kun lopuksi ollaan tietoisia oman persoonan ja minuuden rakentumisesta päästään pohtimaan, millainen oikeastaan on meidän kokemuksellinen, yhteisesti jaettu maailmamme.

Fenomenologinen puhtaan havainnon harjoittaminen tietoisesti auttoi minua erittäin paljon ottaessani tilaa henkisesti haltuun. Se vapautti minut ajattelevaan selkeästi ja vailla ulkopuolista painolastia. Niin paine helpotti ja näkymä eteenpäin avautui.

Pidän ennakko-oletusteni puhdistamista yhtenä suurimmista oivalluksista Kansallisteatterin Vanja-enon yhteydessä. Ennakko-oletukset voivat työskentelyn pohjaksi jäädessään vääntää taiteellista ajattelua joko ennaltaoletettuun suuntaan tai puberteettisesti niitä vastaan. Kumpakaan vaihtoehtoa pidän huonona. Luovan työn kannalta pidän tätä perustavanlaatuista pohjatyötä äärimmäisen tärkeänä.

”Tietämyksen rinnalla tarvitaan vähintään yhtä suurta kykyä unohtaa tietämys. Ei-tietämys ei ole tietämättömyyttä vaan vaikea teko jossa tieto ylitetään. Tämä on se hinta, että teos voi joka hetki olla sellainen puhdas alku, joka tekee luomistyöstä vapauden harjoittamista” (Jean Lecure, siteerattu teoksessa Bachelard 2003, 60.)

2.2. Tila kohtaamispaikkana

Suuressa teatterissa Helsingin keskustassa liikkuu tiheä verkosto hengästyttävää tahtia muuttuvia asioita. Sen vaikutusta taiteelliseen prosessiin ei voi sivuuttaa. Suuri määrä sosiaalisia verkostoja on yksi määräävimpiä ominaisuuksia äänisuunnittelijan työssä suuressa repertuaariteatterissa. Yksin voi ajatella kirkkaita asioita ja asettaa upeita päämääriä, mutta sen lisäksi iso osa ammattitaitoa on myös kyky toimia vastavuoroisessa suhteessa kaikkeen muuhun ja taito viedä prosessin kitkassa muokkautuvat ajatukset läpi käytäntöön asti. Se vaatii äärimmäistä sitkeyttä ja voimaa.

Suuri määrä toisilleen outoja ihmisiä ja asioita on samaan aikaan rikkaus ja tarjottimellinen potentiaalisia konflikteja. Kun valtava joukko yhdessä työskenteleviä ihmisiä tuo tilanteeseen työminänsä, yksityisminänsä ja ulkopuolisten sattumien ruletin on selvää, että ajatus tilasta määrittäytyy ammatti-identiteetin kannalta täysin uudestaan, osana kokonaisuutta.

Kansallisteatterin Suuri näyttämö koostuu fyysisten rakenteidensa ja historiallisten kerrostumiensa lisäksi myös valtavasta määrästä eläviä sosiaalisia verkostoja, jotka ulottuvat tilan sisäpuolen lisäksi sen ulkopuolelle. Säveltäjä-äänisuunnittelijan työ on jatkuvasti vuorovaikutuksessa ja riippuvuussuhteessa taiteellisen kommunikoinnin lisäksi loputtomaan määrään näennäisesti omasta työstä etäällä olevia muuttujia: flunssa-aaltoja, junia viivyttäviä lumimyrskyjä, äänekkäästi imuroivien siivoojien työvuoroja, samalla näyttämöllä pyörivien muitten teosten katsojamääriä, pressikuvausten aikatauluja, ompelijoiden sovitusaikoja jne. Brittiläinen sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey etsii kirjoituskokoelmassa *Samanaikainen tila* uudenlaista tapaa ajatella tilaa. Hän vastustaa ajatusta paikallaan pysyvistä tilasta ja puhuu tilasta tila-aikana, jota

sitä käyttävät ihmiset jatkuvasti muokkaavat. Hän näkee tilat kohtaamispaikkoina, joissa tilan historia ja kaikki sinne saapuvat uudet asiat jatkuvasti leikkaavat ja synnyttävät jotain uutta:

”...paikalle ei anna erityisyyttä mikään sisäiseksi nähty historia, vaan se, että paikka rakentuu erityisistä sosiaalisten suhteitten konstellaatioista, siitä miten suhteet kutoutuvat yhteen erityisessä kohdassa...Paikka onkin itseasiassa kohtaamispaikka. Sen sijaan että paikkoja ajateltaisiin rajallisiksi alueiksi, ne voidaan siis kuvitella artikuloituiksi hetkiksi sosiaalisten suhteiden ja ymmärrysten verkostossa ...” (Massey 2008, 29.)

”Kuvailisin tilaa pikemminkin ”tähän asti kirjoitettujen tarinoittemme samanaikaisuudeksi”. Me tuotamme tilan käytännöissämme ja vuorovaikutussuhteissamme. Näin ollen tila on siis jatkuvasti tuottamisen kohteena. Moninaisuuden ulottuvuutena tila siis nostaa esiin kysymyksen siitä, kuinka me (ihmiset ja ei-ihmiset) aiomme elää yhdessä. Toisin sanoen tila esittää meille haasteen” (Massey 2008,15.)

Tämän asian oivaltaminen muutti radikaalisti ajatusta omasta tehtävästäni ja mahdollisuuksistani tilassa: En siis voi asettua jonon jatkeeksi Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä aiemmin työskennelleiden ihmisten perään enkä piiloutua äänisuunnittelijan identiteetin taakse, vaan tulen aina uusiutuvaan kohtaamispaikkaan, jossa paikan koko elämä ja minä kohtaamme. Siitä törmäyksestä syntyy kaikki uusi.

On oma velvollisuuteni huolehtia siitä, että tulen tilaan vastaanottavana, valmistautuneena ja halukkaana vuorovaikutukseen. Prosesseissa en kohtaa pelkästään minulle jo tuttuja asioita, vaan teatterintekijänä joudun dialogiin nimenomaan tuntemattoman kanssa. Mitä demokraattisempaa työtapaa tavoitellaan sitä useampi ihminen avaa harjoituksissa ajatuksiaan ja joudumme riemastuttavan synergian lisäksi henkisiin saumakohtiin ja välitiloihion kohtaamaan itsellemme outoja asioita. Vaikka tekisimme samaa produktiota on selvää, että asioiden kokeminen, maku, näkemykset ja käytännön ratkaisut voivat läheisilläkin kollegoilla olla yllätävänkin vieraita. Myös itselle tärkeitten uusien avausten jääminen ilman muitten tukea voi olla hämmentävää ja epämiellyttävää. Kohtaaminen ei aina ole kivaa.

Laura Gröndahl kirjoittaa artikkelissa *Lavastus kohtaamisina ja kosketuksina* (Gröndahl, 2014, 89.) siitä, että taiteentekemisessä on kyse myös kyvystä kuunnella ja ottaa vastaan jotain ennalta tuntematonta. Ja tunnistettavasti toteaa, että yhdessä toimiminen on välttämätöntä ja perustavanlaatuista inhimilliselle olemiselle, mutta myös äärimmäisen kivuliasta ja vaikeaa.

Doreen Massey kiinnittää huomiota myös siihen, että kaikkiin taloudellisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin sosiaalisiin suhteisiin liittyy vallan ja alistamisen rakenteita. Eri sosiaaliset ryhmät ja yksilöt ovat selkeästi eri asemassa valtaan. Allekirjoitan tämän myös Vanja-enon kohdalla. Työskentely isossa produktiossa ei missään nimessä ole tasavertaista - kuinka se sitä oikeastaan voisi ollakaan.

Paavo Westerberg lähestyi ohjaamista enimmäkseen tekstin kautta ja piti näyttelijäntyön harjoitusten keskiössä. Hänen henkilöohjauksensa olikin poikkeuksellisen paneutunutta ja hyvin valmisteltua. Westerberg on ohjaajana äärimmäisen innostava ja pitää huolta jokaisesta työryhmän jäsenestä. Westerberg myös kurssitti näyttelijöitä Michael Chechov- tekniikassa sekä järjesti tangon alkeisopetusta, jossa keskityttiin koskettamiseen ja kosketuksen vastaanottamiseen eri energioilla. Molemmista näistä jäi positiivinen jälki esitykseen. Tangoa en kuitenkaan halunnut kuulla harjoituksissa, koska en halunnut sen musiikillisesti valuvan lopputulokseen. On tärkeää tehdä tällaisia rajauksia, koska kaikki mitä harjoituksiin tuodaan vaikuttaa esitykseen.

Vaikka kommunikoimme äänestä innostuneessa hengessä ja Westerberg ymmärsi äänen voiman ja antoi sille paljon tilaa, oli siihen käytetty harjoitusaika mielestäni melko vähäinen. Lyhyitten kokeiluitten jälkeen harjoituksissa ääntä säädettiin aina harjoitusten ulkopuolella aamuvarhaisella, tauoilla ja öisin. Talon äänimestareilla oli hyvä positiivinen asenne, mutta he myös olivat niin ylityöllistettyjä samaan aikaan ohjelmistossa olevien muiden esitysten vuoksi, että minun oli ajoittain mahdotonta saada heitä töihin itselleni ja salia käyttöön. Muista samalla näyttämöllä pyörivistä näytelmistä Luolasto oli lavasteiden ja tv-taltiointien takia henkilökunnalle massiivinen ponnistus, ja Palsa rakennettiin sen lisäksi

viikonloppuisin yöksi eri valo- ja äänikalustolla katsomoineen näyttämölle. Pahimmillaan siis nämä kaikki kolme rakennettiin ja purettiin saman päivän aikana samalla näyttämöllä. Suunnittelu piti tehdä sen mukaan, eikä Vanja-enossa poikkeuksellisia ripustuksia juurikaan siitä syystä voinut tehdä.

Jouduin jonkin verran tekemään kompromisseja äänidramaturgiassa, koska esitys myös muuttui aivan loppuun asti. Oli mahdotonta ehtiä välissä työhuoneelle säveltämään, nauhoittamaan ja miksaamaan materiaalia ja sijoittaa se luovasti saliin. Syksyllä neljän tunnin harjoituksia oli yksitoista viikossa. Jouduin käyttämään muutamissa kohdissa jo olemassa olevia materiaaleja ja editoimaan lennossa parhaita mahdollisia versioita, vaikka tiesin, että jokin muu ratkaisu olisi voinut olla parempi.

Suunnittelijalla on aina isoissa produktioissa työnjohdollinen tehtävä. Siksi pitää taiteellisen osaamisen lisäksi hallita henkilöstöjohtamista, tehtävien delegointia, kommunikaatiota eri osastojen välillä ja koko ääniosaston puolesta vastuunkantoa paineen alla. Kaiken tämän hallinta vie aikaa ja pakottaa olemaan realistinen sen suhteen mihin näin suuri koneisto taipuu. Viestien hitaus ja kömpelyys on perusolosuhde ja vaikuttaa väistämättä suunnitelmiin ja taiteelliseen lopputulokseen.

On pakko oppia ajattelemaan tarkasti, artikuloida ajatuksensa oikealla hetkellä ulospäin ja kyetä ottamaan oma tilansa harjoituksissa. On reagoitava dynaamisesti muutoksiin ja tuotava itse rohkeita ja innostavia avauksia harjoituksiin - sekä lavalle että miksauspöydän taakse. Muuten kommunikaatio ei toimi ja äänisuunnittelija päätyy tyytymättömänä myötäilemään muiden ideoita epämotivoitujen äänimestareiden kanssa eikä saa käyttöön sitä huikeaa instrumenttia joka suuri näyttämö äänen tekemiseen parhaimmillaan on.

Kun muutamina öinä pääsin talon hiljennettyä miksaamaan rauhassa äänittäjä-tuottaja Heikki ”Super-Hessu” Savolaisen kanssa saliin tajusin, kuinka etuoikeutettu olenkaan: saan tehdä tätä työtä, minuun luotetaan ja saan tuoda panokseni tähän yhteisöön. Kun musiikki, sateet ja kilinät asettuivat hengittäviksi kerroksiksi tilaan ja sali lopulta saatiin soimaan sävykkäästi, niin tuntui mahtavalta - kuin olisin päässyt ihmeellisen taivaallisen soittorasian sisään.

2.3. Mielen tila



Kuva Stefan Bremer

Jokaisessa esityksessä pyritään virittämään tila, maisema, joka tuo esiin esityksen sanattoman maailman jota vasten tapahtumat nähdään. Luotu paikka johon tapahtumat sijoitetaan luo mittakaavaa fyysisesti ja mentaalisesti. Näytelmäkirjailija Laura Ruohonen kirjoittaa maisemasta itselleen tekijänä tärkeimpänä reittinä teokseen, metodina löytää sen rakenne ja kieli. Hän pitää draaman ulkoisen ja sisäisen maiseman suhdetta äärimmäisen kiinnostavana:

”...maisema, jossa voi käsitellä, tehdä näkyväksi tunteita joilla ei ole nimiä, ilmiöitä, joita ei voi pukea sanoiksi. Tällaiset maisemat ovat nähdäkseni paljon lähempänä näytelmän ydintä kuin esimerkiksi juoni, joka perinteisessä juoninäytelmässäkin tarkemmin tutkittaessa paljastuu usein pelkäksi pintarakenteeksi.” (Ruohonen, 2012, 39.)

Olin erittäin ilahtunut löydettyäni Ruohosen ajatuksia maisemasta. Tunnistan tekijänä tarpeen tilalle, jota vasten muu asettuu. Olen vahvasti tilallisuutta aistiva ihminen ja kuvittelen aina esitysten henkilöt laajempaan maisemaan, paikkaan jota ei välttämättä mainita missään. Pidän Ruohosen tavoin ulkoisen ja sisäisen maiseman suhdetta tärkeänä reittinä ymmärtää merkityksiä ja sitä kautta ihmisiä ja äänenkin paikkaa esityksessä.

Minulle maisema, reitti teoksen ytimeen, on usein äänellinen.

Joskus, kuten Vanja-enossa, maisema oli minulle kuitenkin ensin vahvasti visuaalinen. Näytelmää lukiessani en oikeastaan ollenkaan kiinnostunut henkilöistä vaan syrjäseudusta, savisista huonokuntoisista teistä, hakatuista metsäalueista, pitkistä etäisyyksistä, vaikeista sääolosuhteista, köyhyydestä, kulkutaudeista ja löyhkystä. Vasta suhteessa maisemaan aloin tajuta kartanoon sulkeutuneita pitkästyviä yläluokkaisia ihmisiä, kovaa fyysistä työtä tekeviä maalaisia ja heidän problematiikkaansa.

Pukusuunnittelija Pirjo Valisen yksinkertaisen ajattoman puvustuksen lähtökohtana olivat selkeälinjaiset vaatteet joitten sisällä ihmisevät asuvat. Vaatteet muodostivat turvapaikkoja suuressa kartanossa ja vielä suuremmassa maailmassa harhaileville ihmisille. Tällainen tilasta kumpuava sisällöllinen ajattelu oli suunnattoman inspiroivaa.

Elokuvatutkija Henry Bacon kirjoittaa Michelangelo Antonionin tilan poetiikasta jossa luodaan tilanteita, jotka eivät ole draamallisia vaan kiteytyksiä mielentilasta. Ihminen on usein vieraantunut paikasta jossa on, kadottanut yhteytensä siihen. Hän rinnastaa Antonionin elokuvien vieraantuneisuuden ja Edvard Hopperin maalaukset ja löytää niistä objektiivisuutta, jonka funktiona on nostaa ihmisen henkistä tilaa.

Molemmilla teemaaksi nousee tunne siitä, että jokin todellisempi ja tärkeämpi on mennyt heidän ohitse. (Bacon, WiderScreen 1/ 2007). Näen tässä paljonkin yhteyksiä Tsehovilaiseen mielenmaisemaan sekä sisäisen ja ulkoisen maailman suhteeseen niissä.

Michel Chion kirjoittaa elokuvateorian puolella akusmaattisista kentistä, joissa hahmotetaan ääni ensin todella läheltä, sitten samasta tilasta, seinän takaa, kadulta, kaupungin toiselta laidalta, avaruudesta. (Chion 1985, 38-39.)

Jos teoriaa hieman jatkaa ja sama kenttäjaottelu tehdään myös visuaalisesti, voidaan ruveta leikittelemään ja yhdistellä erilaisia kehiä esimerkiksi laittamalla jotain hyvin pientä ja privaattia tekevä ihminen ulkokehän valtavaan ääniympäristöön tai poimimalla laajasta yleiskuvasta ääneen yhden ihmisen lähihengitystä. Tätä voi elokuvan lisäksi soveltaa teatterissa. Testailin usein harjoituksissa tätä metodia esimerkiksi nostamalla jotain pientä ja privaattia isoon kuvaan. Tutkin tietoisesti samanaikaisten akusmaattisten kenttien vaikutuksia toisiinsa ja kuvaan. Kokeiluista kasvoi tyyliä, jossa kuva ja ääni ovat vahvasti suhteessa toisiinsa menettämättä omalakisuuttaan.

Ruohonen mainitsee myös ihmisen kyvyn tunnistaa ja muistaa itselleen tärkeän paikan henki ja kyvyn palauttaa se elävästi mieleen vuosiakin myöhemmin. Muistan usein itseäni vahvasti vaikuttaneista elokuvista ja esityksistä hyvin voimakkaasti juuri teoksen hengen ja kummallisia yksityiskohtia mutten juonesta mitään. Se on oikeastaan tae siitä, että olen todella eläytynyt kokemaani. Esityksessä äänisuunnittelijana haluan luoda näyttämöksi valitun paikan hengen ja sitä kautta osallistua draaman merkitysten luomiseen.

Jos mahdollinen tarina on esityksen objektiivisesti ymmärrettävissä ja tarkasteltavissa oleva tietoinen osa, ovat kuvat - sekä visuaaliset että auditiiviset- subjektiivinen ja katsojalle aktiivista osallisuutta tarjoava osuus. Ranskalainen ajattelija Gaston Bachelard (1884-1962) tarjoaa katsojalle omaa tilaa taideteoksessa. Hän kirjoittaa teoksessaan *Tilan Poetiikka* poeettisista kuvista, jotka antavat mahdollisuuden kuvitteluun ja unelmointiin, yksityiseen tilan kokemiseen. (Bachelard 2003, 17.)

Bachelardin fenomenologinen ajatus on kokea kuvia välittömästi ja osallistua teoksen elämään jatkamalla niitä omalla kuvittelulla. Bachelardin ajattelun mukaan runokuva ei ole kielellinen ja retorinen rakenne kuten metafora. Kuva on suora ilmentymä luovasta mielikuvituksesta, joka hyödyntää tiedostamatonta, arkkityypistä materiaalia.

Kun psykoanalyttinen tapa tulkita kuvia nojaa menneisyyteen ja hakee niille selityksensä eletyistä kerrostumista suuntaa fenomenologinen kuva sen sijaan aina eteenpäin ja ruokkii aktiivisesti mielikuvitusta ja omia unelmia. Pidän tästä ajatuksesta.

Elokuvaleikkaaja- ja äänisuunnittelija Walter Murch nimittää joukkointiimiydeksi (mass intimacy) tilannetta, jossa yleisö täydentää epätäydellistä informaatiota omalla kuvittelullaan, kurottaa kohti, ikäänkuin ottaa osaa teoksen rakentamiseen omista lähtökohdistaan. (Murch, 1995.)

Pyrin aina jättämään tarpeeksi väljyyttä, erisuuntaisuutta ja eritahtisuutta äänisuunnitteluni ja muitten elementtien väliin, jotta yleisölle jää tilaisuus kokea subjektiivisesti aikaa, tilaa ja materiaa. Haluan jättää asiat osittain ratkaisematta ja antaa osuuden assosioinnista katsojalle.

2.4. Tsehovin tila

Tsehovin kieli on yksinkertaista, tarkkaa ja konkreettista. Siinä kirjailija pitäytyy objektiivisuudessa ja syy-seuraussuhteet jätetään kuulijan ratkaistavaksi. Tsehovin tapa kirjoittaa oli aikanaan radikaalia, koska se myös kyseenalaisti perinteisen draaman tavan panostaa juoneen: kohtaukset alkavat usein keskeltä ja loput jäävät avoimiksi. Kerronnassa myös liikutaan kahden tilan, juonen ja mielentilojen välissä. Tsehov ikäänkuin venyttää aikaa. Koska tekstin toimintaperiaate on lähempänä runoa kuin draamaa sitä onkin kutsuttu lyriseksi draamaksi. Juuri näitten tasojen liukuminen toisiinsa oli minulle äänisuunnittelijana äärimmäisen kiinnostavaa. Se mahdollisti pitkien äänellisten kuljetusten nostamisen omiksi ajallisiksi planeetoiksi, lähes staattisiksi paikoiksi.

Halusin myös lisätä tekstin sisään pitkiä taukoja, jotta sanotut asiat ja katkokset saisivat painoarvoa ja aikaa laskeutua. Juonenkuljetuksellisesti kuolleet hetket, ”moments mortes”, toimivat tärkeinä äänellisinä ja kuvallisina tiivistyminä ja kokemisen hetkinä. Olin erittäin ilahtunut, kun luin toimittaja Suna Vuoren kantaesitystä taustoittaneesta artikkelista, että Tsehov oli alunperin halunnut esitykseen 50 pysähtynyttä hiljaista hetkeä, mutta esityksen ohjaaja vähensi ne kymmeneen (Vuori 2014). Näitä hetkiä minäkin kaipasin.

Tsehov sijoittaa näytelmän Venäjän ja Ukrainan väliselle syrjäseudulle rapistuvaan suureen kartanoon. Sen lisäksi saamme etenkin Astrovin käsittämättömän hyvin aikaa kestäneissä ja luonnonsuojelun klassikoiksi nousseissa metsämonologeissa kiinnostavaa tietoa kartanon lähiseutujen metsien tilasta, teitten kunnosta, eläimistöstä, syrjäisistä metsästysmajoista ja muista rakennuksista. Tsehov oli koulutukseltaan lääkäri ja kiersi epidemilogina torjumassa Punatautia köyhällä maaseudulla. Astrovia pidetään hänen omakuvanaan. Kenties henkilökohtainen vahva suhde elämän ja luonnon puolustamiseen saa Tsehovin siirtymään näissä monologeissa hyvin subjektiiviseen kieleen, jossa asian ja tunteen yhteys on tiivis. Tieto suuremmasta tilasta vaikutti äänidramaturgian rakentamisessa sekä laatuihin, että tapaani sijoittaa ääniä tulemaan vahvasti eri suunnista.

Paavo Westerberg käänsi esityksen nykykielelle, joka loi kiinnostavan jännitteen Tsehovin ja nykyajan välille. Samaa estetiikka noudatettiin joka tasolla: epookin repeämistä pilkisti nykyaika.

2.5. Fyysinen tila. Kansallisteatterin arkkitehtuurista, akustiikasta ja lavasteista.



Kuvat Pirjo Valinen

Suomen Kansallisteatteri on seissyt Rautatien torin laidalla vuodesta 1902. Arkkitehti Onni Törnqvistin (myöh. Tarjanteen) suunnitteleman kansallisromanttisen rakennuksen massiivinen julkisivu on graniittia ja vuolukiveä.

Suurelle näyttämölle tullessa saavutaan ensin Marmorisaliin, jossa on vaaleat marmoriportaat sekä keltaiset stuccomarmoriset seinät, sitten Freskosali, joka on saanut nimensä Juho Rissasen freskosta Ritvalan Helkajuhlat. Salissa sijaitsee myös entisten johtajien rintakuvia. Portaikko ensimmäisen parven lämpiöön on koristeltu Eliel Saarisen ruusukuvioisilla lyijylasiteoksilla. Ensimmäisen parven lämpiön viisi suurta kaari-ikkunaa on koristeltu Eliel Saarisen kansallisromanttisilla lasimalauksilla, joissa teatteriaiheisia symboleja on yhdistelty kasviornamenteihin. Toiselta parvelta näkee parhaiten Yrjö Ollilan vuonna 1932 kattoon maalaaman teoksen Thalian peili sekä näyttämöaukon molemmin puolin sijoitetut Minna Canthia ja Aleksis Kiveä esittävät reliefit. (*Arkkitehtimuseon nettisivusto; Suomen Kansallisteatterin nettisivusto.*)

Sali on tyyliltään barokkisali, jossa on permannon lisäksi kaksi seurapiiritapahtumiin soveltuvaa hevosenkengän muotoista parvea ja aitioita, joista voi hyvin nähdä näyttämön lisäksi muut katsojat. Salin väri on pompeijinpunainen ja näyttämöaukon molemmin puolin sijaitsevat presidentille ja pääjohtajalle varatut aitiot on koristeltu kullalla.

Paljon on muuttunut runsaassa sadassa vuodessa. Nykyinen pääjohtaja eikä presidenttikään halua istua kyseisissä aitoissa, koska niistä näkee erittäin huonosti näyttämölle ja olisi myös nykykatsannossa mautonta linnoittautua erilliseen tilaan kansan yläpuolelle. Vanhassa rakennuksessa on kieltämättä oma tunnelmansa, mutta käytännössä moni asia siellä on auttamattomasti vanhentunut ja korjattavissa ainoastaan kompromissien kautta.

Sali on rakennettu akustiseen käyttöön ja kuuluvuus etunäyttämöltä toiselle parvelle onkin loistava. Ongelmaksi muodostuu tietysti se, että nykyohjauksissa esiityjät eivät pysy etulavalla frontaalissa, vaan käyttävät koko syvää näyttämöä, salia ja orkesterimonttua, ääntään ja fysiikkaansa aivan toisin.

Yhdessä teatterin muuttuminen ja äänikaluston kehittyminen ovat johtaneet täysin erilaiseen ajatukseen äänestä: mikrofoniin, äänimaisemien ja äänentoiston runsaaseen käyttöön. Se taas asettaa salille uudet vaatimukset ja johtaa Kansallisteatterissa haastavaan tilanteeseen, jossa akustisen salin hyvät soivat ominaisuudet aiheuttavat hankaluuksia äänentoistolle.

Salin kaiut ja hyvin persoonalliset heijasteet aiheuttavat päänsäryä yhdistettynä salia kiertävään kolmikerroksiseen surround-äänijärjestelmään, lattian alla jytiseviin subwoofereihin, parissa kerroksessa toimiviin PA-torneihin, keskiklusteriin sekä ihmisten sijoittumiseen laajalle alueelle.

Näyttämöä kehystää 12 metriä leveä kullattu näyttämöaukko, joka on visuaalisesti erittäin dominoiva ja jota museovirasto suojelee vaikeuttaen valojen, äänikaluston ja lavastusten ripustuksia. Sama koskee salin kattoa. Näyttämöaukko on pieni suhteessa näyttämön syvyyteen ja korkeuteen, mistä seuraa näyttämölle muodostuva toinen akustinen tila, jossa on omat kaikuensa ja heijasteensa. Myös kuuluvuus takanäyttämöltä toiselle parvelle on ongelmallinen, koska näyttämöaukon yläreuna tulee rajoittavasti eteen. Koska näyttämöaukon koko ei ole säädeltävissä kuten moderneissa teattereissa, joutuu ääniosasto kamppailemaan oudon kahden eri akustiikan omaavan tilan- salin ja näyttämön- kanssa. Ero nykyaikaisiin teattereihin on huomattava, koska niissä äänentoisto, muodot, materiaalit ja muunneltavuus on otettu huomioon jo suunnittelussa.

Lavastaja Markus Tsokkinen suunnitteli Vanja-enoön massiivisen kartanon, joka alussa täytti lähes koko näyttämöaukon. Lavaste eli kaiken aikaa kohtausten mukana, hajosi hitaasti palasiksi jotka liukuvat etäälle toisistaan muuttaen näyttämökuvaa koko ajan abstrakstimmaksi.

Harjoittelimme ensimmäiset viikot viittellisillä matalilla sermeillä, joita siirreltiin lähes tyhjällä näyttämöllä. Lavasteet tulivat vasta kuukautta ennen ensi-iltaa ja muuttivat minun osaltani kaiken. Vaikka olin nähnyt pätevät pienoismallit ja saanut havainnekuvat pyörön ja massiivisten elementtien liikkeistä en voinut kuvitella miten suuri vaikutus kaikkeen sillä oli. Sinänsä upeat talolavasteet veivät meidät tyylillisesti tyhjään näyttämöön verrattuna lähemmäs realismia ja vaikuttivat näyttelijäntyöhön ja harjoittelun painopisteeseen. Lavaste oli myös kaikessa komeudessaan niin hallitseva, että suunnittelemani äänidramaturgia ei toiminut lainkaan. Suurimmista nauhoituksistani jäi pois lähes puolet, koska lavaste jo hoiti niiden tehtävän ja keveitten abstraktien ambienssien määrä lisääntyi.

Jouduimme lopulta tekemään uudet asetukset viiveineen ja ekvalisointeineen jokaiselle kuvalle erikseen. Mielestäni saimme kokonaisuuden hyvin hallintaan, kuulija tuskin joutui pohtimaan puheäänen tai musiikin sävyjen holtittomia muutoksia lavasteiden siirtyessä. Lavasteet myös osittain auttoivat vahvistetun puheäänen haltuunotossa, koska isot lavaste-elementit hajottivat hankalat seisovat taajuudet, jotka tyhjällä näyttämöllä vaikeuttivat puheen vahvistamista.

Lavastaja Tsokkinen myös ystävällisesti sahautti reikiä niihin lavasteisiin, jotka liikaa peittivät kaiuttimia. Samoin valosuunnittelija Pietu Pietiäisen kanssa saimme kehitettyä systeemin, jossa takakaiuttimet nousivat ja laskivat takamustan ja takavalkoisen vaihteluiden mukana. Näin ne eivät jääneet ikävästi roikkumaan vaaleisiin kuviin, mutta laskeutuivat aina ideaalipaikoille taustan ollessa musta. Musikaalinen valosuunnittelijamme myös valitsi mahdollisimman äänettömät lamput hiljaisuutta vaativiin kohtauksiin mistä olin erittäin kiitollinen.

2.6. Äänen arkkitehtuuri

Ensivaikutelmani tulevasta esityksestä ovat usein oudolla tavalla fyysisiä-koen esityksen ensin abstrakteina tiloina, jotka voivat olla esimerkiksi ahtaita tai avaria, kaltevia tai putkimaisia, kirkkaita tai pyöriviä, humisevia tai jytiseviä. Koen moniaistisia vaikutelmia ja tunnelmia jotka ovat olemassa paljon ennen sanallistamista. Minulle muodostuu mielikuvia jännitteistä ja niiden purkautumisista tilassa ja alan hakea niille konkretiaa.

Vanja-enossa halusin käyttää ääntä paikkana, jonka sisällä yleisö on. Koska olen muusikkona tottunut kuuntelemaan ääntä orkesterin sisältä, halusin tarjota yleisölle saman kokemuksen. Kun yleisö ympäröidään äänellä, se pääsee tapahtumien sisälle eikä vain katso ja kuuntele niitä ulkopuolelta. Meillä on evoluution ja vaistojemme takia voimakkaita reaktioita äänen tulosuuntiin. On psyykkisesti hyvin erilaista kuulla ääntä edestä kuin tulla yllätetyksi takaa tai sivulta. Tilallista kokemusta voi manipuloida voimakkaasti, ääni voi siirtyä ketterästi eri puolille ja luoda illuusioita myös eri luonteisista tiloista.

Ensimmäinen Suurelle näyttämölle sijoittuva tilallinen mielikuvani oli halu sijoittaa esityksen hukassa olevia ihmisiä vieläkin suurempaan avaruudelliseen tilaan. Siihen käytin yleisön sivuille ja taakse kolmeen kerrokseen sijoitettuja surround-kaiuttimia. Erityisesti kuoron miksasimme Hessu Savolaisen kanssa sivu- ja takapainotteisesti käyttäen runsaasti viiveitä ja kaikuja luoden virtuaalisesti rajattoman suuren tilan yleisön taakse ja sivuille. Se loi vahvan jännitteen kuvan ja äänen välille, pisti näyttelijän puheen avaruudelliseen mittakaavaan. Samalla yleisö sai tilaisuuden olla äänitilassa, äänen sisässä näyttelijöiden ja kuoron ympäröimänä.

Dramaturgisen - sekä tilallisen että narratiivisen - jäsentämisen takia sijoitin vastaavasti teelaseista muokatut kilinä-äännet takanäyttämölle, jolloin muodostui tunne tilan jatkumisesta vielä kauas lavan taakse. Kartanon takana alkoi äänillä rakennettu maisema, jossa soi kirkonkelloja, lähtemisen ja tulemisen ääniksi merkkautuvia helinöitä ja muita teelaseista muokattuja kilinöitä.

Ne kasvoivat esityksen aikana varsin suuriksi ja aggressiivisiksi äänikentiksi, jotka myös toimivat hajoavan talolavasteen äänenä, kuin ajan rattaiden jyskytyksenä.

Isossa tilassa soivat kiinnostavasti myös pistemäiset konkreettiset äänet lavalta. Pidin niissä tilanteissa siitä, että äänilähteet olivat selvästi näkyvillä. Näitä olivat leikkipiano, matkalevysoitin ja teelasit, ovet ja vesi. Niitä varten olin kiinnittänyt lavasteisiin muutamia lisäkaiuttimia, osin ne soivat akustisesti. Näillä kolmella perustilanteella - isoja kenttiä yleisön takaa ja sivusta, äänikuvia lavan takaosasta sekä pistemäisiä ääniä lavalla- loin voimakkaita suuntien ja dynamiikan vaihteluita, jotka selkeyttivät sekä esityksen kerronnallista että tilallista dramaturgiaa. Jäsensin konkreettisen tilan ja suuntien käytön selkeällä logiikalla.

Koska ääni tuli usein joko kaukaa edestä tai takaa vapautuivat näyttämöaukkoa ympäröivät kaiuttimet lähes kokonaan puheen vahvistamiseen. Näyttämöaukon ympärillä oli äänellinen tyhjiö puhetta varten, mikä mahdollisti useiden äänten päällekkäisyyden niin, että puheesta sai hyvin selvää ja muita akusmaattisia kenttiä mahtui samaan aikaan soimaan ilmapasti koko tilassa.

Käytin esityksessä äänilavasteiksi kutsumiani äänimaisemia, jotka muodostuivat efektinomaisista keveistä kerroksista, joita oli aina päällekkäin useita. Ne olivat koko tilassa jatkuvassa hitaassa tilallisessa ja äänen voimakkuutta muuttlevassa liikkeessä. Niiden teho perustui jatkuvaan muutokseen ja pitkään keston. Äänimestareilla oli olemassa ajo-ohjeet, joiden pohjalta he improvisoivat uuden tavan ajaa joka ilta. Näin kentät pysyivät elävinä ja reagoivina suhteessa kunkin esityksen rytmiin ja laatuun.

Koko tilaa monessa kerroksessa kiertävät kaiuttimet ja takakaiuttimien runsas käyttö kolmessa kerroksessa mahdollistivat katsojille melko tasavertaisen kuuntelukokemuksen. Kansallisteatterin Suurella näyttämöllä etäisyys permannon eturivistä toisen parven takaosaan on valtava. Koko äänisysteemiä säädettiin erittäin huolellisesti sekä korkeus- että leveys/syvyysuunnassa, jotta jokainen katsoja saisi myös fyysisen tuntoisen kokemuksen äänen voimasta.

2.7. Näyttelijän tietoisuus itsestä auditiivisena toimijana

Michel Chion (2011) on kehittänyt termin *ergo-audition* kuvaamaan elokuvanäyttelijän tietoisuutta itsestään auditiivisena olentona. Näyttelijän tulee hallita oma ääni-instrumenttinsa sekä roolihahmon tapa käyttää ääntä ja sen lisäksi olla tietoinen äänellisestä suhteestaan muuhun fyysiseen todellisuuteen, kuten muihin ihmisiin, esineisiin, sekä tilan etäisyyksiin, materiaaleihin ja akustiikkaan. Jo näitä kolmea tasoa käyttämällä voi todella paljon fyysistä mielentiloja, välittää henkilöiden suhdetta maailmaan. Teatterissa tulee äskeisten lisäksi näyttelijän kuultavaksi myös muu äänisuunnittelu sekä mahdollisesti puheen vahvistus. Ne lisäävät äänen kanssa näyttelemisen mahdollisuuksia suunnattomasti. On sääli, että harva ohjaaja kunnolla käyttää aikaa näitten mahdollisuuksien tutkimiseen ja ilmaisun hakemiseen sitä kautta. Minusta näyttelijöiden tietoisuutta itsestä auditiivisena olentona kannattaisi vahvistaa, se toisi lisää työkaluja, laajentaisi ilmaisun rekisteriä ja mahdollistaisi uusia suhteita tilaan.

Puheen vahvistaminen teatterissa jakaa selvästi näyttelijäkuntaa. Vanhempi polvi suhtautuu siihen usein epäluuloisesti, joskus jopa aggressiivisesti, nuorille se ei ole ongelma. Uskoisin, että vastustus johtuu hallinnan tunteen menettämisestä: lavalla ollessa on hankala hahmottaa miltä oma puhe kuulosta katsomossa. On ymmärrettävästi vaikea luovuttaa kontrolli äänisuunnittelijalle ja kadottaa oman kehon ja tilan yhteys. Usein puheen vahvistusta käytetäänkin huonosti ja laiskasti, joten tajuan näyttelijöiden huolen. Aika usein olen isoissa teatterissa törmännyt täysin lokaationsa kadottaneeseen ääneen ja tilanteeseen, jossa en tajua kuka puhuu ja missä. Sääliksi käy näyttelijää siinä tilanteessa.

Omasta laajasta kokemuksestani esiintyjänä on paljon apua äänisuunnittelijan työssä. Tiedän hyvien lavakokemusten lisäksi myös sen miltä tuntuu esiintyä niin, että äänentoisto ei toimi. Silloin kaikki energia menee selviytymiseen ja oman osuuden suorittamiseen, kontakti omaan kehoon, muihin esiintyjiin ja yleisöön katoaa. Näyttelijällä tulee olla hallinnan kokemus suhteessa omaan äänen käyttöön. Äänisuunnittelijan pitää käydä lavalla näyttelijän luona kuuntelemassa ja tarkistamassa miltä kuulostaa ja tuntuu. Jos näyttelijä voi huonosti pitää asialle tehdä jotain. On väkivaltaista

jättää näyttelijä lavalle, jos kontrolli omasta äänestä ja tilankäytöstä, sekä samalla tunne lava-auktoriteetista puuttuu.

Vanja-enossa pyrittiin pitämään akustinen puhe etusijalla ja vahvistamalla terävöittämään sitä vain hieman. Näin näyttelijöillä säilyi kontrolli omaan puheeseen. Sen lisäksi puheen liikutteluun näyttelijän mukana lavalla sekä leveys- että syvyysuunnassa käytettiin paljon aikaa. Puhetta jouduttiin näyttelijöitten kastumisen vuoksi vahvistamaan myös tilamikrofoneilla sekä puomituksilla, koska hiuksiin piilotettuja mikrofoneja jouduttiin poistamaan vesialtaissa ja sateessa tapahtuvista kohtauksista.

Vanja-enon harjoituksissa aikaa muunlaisella äänellä esiintymisen tutkimiselle löytyi kyllä jonkin verran, mutta aika usein kokeilut kuitattiin taidehassutteluna ja siirryttiin ”oikeisiin töihin”.

Teelasien äänten vahvistaminen ja monistaminen sekä ovien paukuttelut jäivät esitykseen asti, samoin muutamat räikeät puheäänien kaiutukset ja vedellä leikkiminen. Kaikkia näitä ehdittiin harjoitella ja perustella näyttelijöille ja tehdä heidät tietoisiksi tavastaan toimia auditiivisina olentoina.



Kuva Stefan Bremer

3. MATERIAALIT

3.1. Työskentely materiaalisen ajattelun kautta

Dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkko kutsuu materiaalilähtöistä esityksen synnyttämisen tapaa 2013 ilmestyneessä väitöskirjassaan materiaaliseksi dramaturgiaksi. Materiaalinen dramaturgia perustuu esityksen komposition synnyttämiseen tarkasti valituista materiaaleista, jotka asetetaan resonoimaan keskenään. Näitä materiaaleja ovat Hulkon mukaan kaikki elolliset ja elottomat ainekset joita esitykseen valitaan.

Perinteisessä puhedraamassa teksti on ollut lähtökohtainen elementti, jota palvelemaan kaikki muu on asetettu. Materiaalisessa dramaturgiassa kaikilla aineksilla on oma itsenäinen arvonsa ja niitä yhdistelemällä ja törmäyttämällä pyritään luomaan uutta ja ennalta-arvaamatonta sisältöä ja muotoa. Teoria kannustaa uudistamaan totuttuja harjoittelun ja työstämisen tapoja ja purkamaan tavaksi tulleita hierarkioita työprosesseissa.

Työskentelin esiintyjänä, muusikkona ja äänisuunnittelijana Hulkon väitöskirjan useissa taiteellisissa osioissa ja näin läheltä materiaalisen työtavan kehittymisen, kasvoin käytännön kautta sen suuntaiseen ajatteluun, jota mielelläni jatkan äänidramaturgiani rakentamisen pohjana.

Juuri materiaalien itsenäinen arvo on tärkeää. Materiaalien arvo perustuu niitten materiaalisuuteen, ei käyttöarvoon. Siirtyminen aistista toiseen nousee tärkeäksi työkaluiksi tällaisessa ajattelussa. Asioita koetaan tuntoisesti kielellisen diskurssin ulkopuolella, aistit vuotavat toisiinsa ja dramaturgiaa voidaan rakentaa myös kokemuksellisten laatujen kautta.

Pidän teoksen kannalta tärkeänä, että valo, ääni, tila, esineet, vaatteet, ihmiset ja kaikki mahdollinen niistä lähtevä potentiaali tutkitaan kunnolla ja materiaalit saavat mahdollisuuden näyttää ominaisuutensa ja voimansa. Kaipaen teoksen syntymistä niin, että eri osa-alueet kehittyvät rinnakkain ja pääsevät mahdollisimman paljon keskustelemaan keskenään ja vaikuttamaan toisiinsa menettämättä itsenäisyyttään. Sama koskee myös työryhmän jäseniä.

Minua kiinnostaa aistien tasa-arvoisuus. Pidän ihanteellisena, että harjoituksissa käytetään aikaa eri materiaalien tutkimiselle, katsomiselle, kuuntelemiselle ja tunnustelemiselle - sille, millaisia laatuja ne kantavat ja millaista muotoa ja sisältöä ne alkavat tuottaa suhteessa toisiinsa. Materiaali löytää merkityksensä vasta suhteessa muihin materiaaleihin.

Päivi Takala kritisoi väitöskirjassaan *Äänen tunto* tapaa ajatella aina ääntä alitajuntaan ja tunteisiin viittaavana elementtinä. Hän lanseeraa käsitteen tuntoisuus, jonka on lainannut psykologi ja filosofi Pirjo Määttäselä. Se avaa tunnon, äänen ja liikkeen paikkaa kokemusten ja merkitysten muodostumisessa. Tällaisessa ajattelussa aistien samanaikaisuus nousee keskeiseksi ja ääni koetaan myös ruumiillisuuden kautta ja sen suhde muihin aisteihin on erottamaton.

Draaman jälkeisessä teatterissa haetaan ja mahdollistetaan jatkuvasti uudenlaisia esityksen synnyttämisen tapoja jotka luonnollisesti tuottavat uudenlaista sisältöä ja muotoa. Puheteatterissa draama ja sen jännitteet kaappaavat helposti vallan, mutta mielestäni materiaallinen työtapo ja tuntuisuuden tiedostaminen mahdollistavat sen rinnalle samanaikaisia tasoja, jotka voivat muodostaa kiinnostavia suhteita tekstiin ja toisiinsa.

Materiaalinen työskentelytapo livahti Kansallisteatterin Vanja-enon harjoitusprosessiin puolivahingossa, kun Vanjaa esittänyt Kristo Salminen jäi heti harjoitusten alettua yllättäen isyyslomalle monta viikkoa ennen oletettua ajankohtaa ja palasi sitten takaisin umpiväsyneenä pienten lasten isänä. Muillakin näyttelijöillä oli harjoitusten alussa käynnissä muita töitä, joten aloitimme harjoittelun niin, että paikalle pääsi jatkuvasti vaihtelevia kombinaatioita, joilla ei tekstin suunnasta katsottuna ollut lainkaan yhteisiä kohtauksia.

Se, että aloitimme ison draaman harjoittelun näin rikkonaisesti tuntui aluksi tappiolta, mutta kääntyikin esityksen voitoksi: ohjaaja Westerberg alkoi ennakkoluulottomasti testailla liikettä, kuvia ja ääntä eli törmäytti materiaaleja. Tämä näkyi mielestäni positiivisesti lopputuloksessa.

Kevään 2014 harjoittelu oli avointa ja irtonaista ja teimme rohkeita kokeiluita eri materiaalien kanssa. Lavasteita ei vielä ollut ja testasin kuviin, liikkeeseen ja Tsehovin tekstiin ihan mitä tahansa ääntä joko nauhalta tai näyttelijöiden tuottamana. Siitä seurasi mielenkiintoisia kestoja ja muotoja. Ison osan sävellyksistä ja nauhoituksista tein näitten harjoitusten pohjalta kesän aikana.

3.2. Materiaalien arkeologiaa



Kuva elokuvasta Melancholia (von Trier, Lars)

Olen aina lähestynyt rakenteilla olevaa esitystä hyvin kaukaa, lähtenyt miellelyhtymistä ja innostavista muista materiaaleista, joitten suoraa yhteyttä esitykseen en ole edes välttämättä pystynyt selittämään. Vanja-enon kohdalla halusin tutustua paremmin taiteelliseen suunnitteluryhmään ja panna ideat heti kiertoon. Niinpä ehdotin jo vuotta ennen harjoituksia alkaneisiin ennakko- suunnittelupalaveriini filosofoinnin lisäksi konkretiaa: pyysin kaikkia tuomaan tapaamisiin mitkä tahansa 10 asiaa jotka tuntuivat liittyvän Tsehovin Vanja-enoon.

Lisäksi halusin tuulettaa muistikuviani Vanja-enon eri tulkinnoista joita oli muistissa useampiakin. On välttämätöntä varsinkin läpikalutun klassikon äärellä purkaa stereotypioita, puhdistaa ajattelua ja nähdä uudelleen kuin ensimmäistä kertaa tutunkin teoksen ytimeen. Ottaa asia omaksi. Oma

käsitystäni Vanjan maailmasta hahmotellessani aloin haalia ympärilleni aiheeseen assosioituvia kuvia, elokuvia, esineitä ja ääntä.

Ensimmäisiä referenssimateriaaleja joita löysin oli Lars von Trierin Melancholia-elokuvan loppukohtaus, jossa kaksi aikuista ja pieni poika rakentavat kepeistä taikamajan johon istuvat käsikkäin odottamaan lähestyvää valtavaa planeettaa joka tulee, törmää ja tuhoaa kaiken. Lapsi on luottavaisella mielellä, mutta aikuiset tietävät kaiken loppuvan. Taustalla soi Lemmenkuolo Wagnerin Tristan ja Isolde-oopperasta. Esteettisesti pidän kohtauksessa hauraista puukepeistä ja yhteenliitetyistä käsistä yhdistettynä suhteettoman suureen ja pateettiseen oopperamusikkiin, mittakaavan häpeämättömään epäsuhtaan. Konkreettinen tilanne on vahva tapa kuvata mielentilaa.

Vanja-eno koostuu pääosin intiimeistä kahden hengen kohtauksista ja sen laittaminen suurelle näyttämölle oli aluksi mielestäni erittäin huono idea. Melancholian loppukohtauksen nähtyäni tajusin, että äänellistä ja tilallista mittakaavaa suurentamalla äärimmilleen voisin saada kahden hengen kohtaukset toimimaan.

Pukusuunnittelijamme Pirjo Valinen näytti tapaamisessamme kuvia Anselm Kieferin maalauksista, joissa on autioita jättiläiskokoisia maisemia, joita halkovat huonokuntoiset tiet. Maalauksissa käytetään usein sekatekniikkaa ja materiaalien tuntu on vahva. Kieferin töissä on kiinnostavaa ajatus luomisen ja tuhoamisen samanaikaisuudesta. Kuvat ovat kiehtovalla tavalla ajattomia ja väljiä, en saa selvää ovatko maisemat tuhoutuneita ja unohdettuja vai rakennetaanko niitä.

Halusin luoda Vanjassa-enossa olevalle kartanolle tilan ympärille, äänellisen syrjäseudun jossa sisällä tapahtuvat kohtaamiset ja keskustelut muuttuisivat vielä tiiviimmiksi, tarkemmiksi ja yksityisemmiksi.



Kuva Der fruchtbare Halbmond (Kiefer, Anselm)

Halusin käyttää ja syventää tämän esityksen äänessä materiaaleja, jotka jo jossain muodossa olivat valmiiksi olemassa esityksessä, enimmäkseen lavastuksessa ja esineistössä. Pidän myös paljon siitä, että samat ainekset näyttävät itsestään materiaalisia, visuaalisia ja äänellisiä puolia niin, että eri aisteja on mahdoton erotella toisistaan. Jostain syystä Tsehov-esityksemme hylki ja työnsi ulos esteettisen ylyrittämisen ”kuin iho lasinsirun” kuten ohjaaja sen ilmaisi. Niinpä operoin enimmäkseen ihmisäänellä, teelaseilla, vedellä sekä ovilla. Sen lisäksi assosiaatioiden kautta tärkeiksi elementeiksi nousivat kaikuluotaimet, lelupiano, moottorisaha ja matkalevysoitin.

Seuraavissa kappaleissa analysoin näitten keskeisten materiaalien laatuja sekä osuutta esityksen kestojen ja muotojen sekä merkitysten luontiin.

Ihmisiä/ nuorisokuoro

Hyvin varhaisessa vaiheessa päätin käyttää äänisuunnittelussani isossa roolissa ihmisääntä. Siihen on luonnollisesti helppo samaistua ja tyyllisesti tuntui oikealta hakea äänimateriaalit mahdollisimman läheltä, mieluiten jo lavalla tarjolla olevista aineksista. Ihmisiä on useiden tutkimusten mukaan ääni, johon reagoimme kaikkein herkimmin (Truax, 1984, 29).

Halusin materiaaliksi nimenomaan nuorisokuoron, sillä sen klangi on vaalea ja avoin. Koska Vanja potee armotonta keski-ikänsä kriisiä, ja panikoi vääriä elämänvalintojaan oli taivaantäydellinen nuoria ääniä sille hyvä peili. Dramaturgisesti kuoron heleys on juuri materiaalisuutta, joka laadullaan vaikuttaa siihen miltä rapistuva kartano ja elämänvalintojen katuminen meistä tuntuu.

Olin hiljattain kuullut Sibelius-lukion Kamarikuoroa ja otin ohjaaja Westerbergin ja lavastaja Tsokkisen mukaan mennessäni koelaulattamaan heitä. Kuoro osoittautui järkyttävän taitavaksi ja kaikille improvisaatio-ohjeistuksille suostuvaiseksi ja kun lopuksi kaikki viitisenkymmentä nuorta Reijo Aittakummun johdolla asettuivat ympärillemme laulamaan kirkkoslaaviksi Rachmaninovin Bogoroditse Djevoa oli valinta tehty.

Aloin kuulla mielessäni ison joukon nuoria ihmisiä, joilla ympäröisin yleisön. Tarvitsin suurelle näyttämölle isoja äänikuvia, jotta dynamiikan vaihtelut olisivat maksimaalisia. Ihmismassan kasvattaminen oli muutenkin tarpeellista, koska esityksessä on ainoastaan kahdeksan esiintyjää, mikä on yli kolmen tunnin suuren näyttämön täyttämiseksi vähän.

Koska suuren kuoron saaminen esityksiin pitkälle esityskaudelle oli taloudellisesti mahdotonta, päätin nauhoittaa kuoron. Se, että tiesin säveltäväni materiaalia jossa ihmisistä käytettäisiin sähköistä jälkeä oli hyvä tilanne, sillä tiesin jo aloittaessani sävellystyön miten suunnittelen sävellykset, äänitykset ja äänen sijoittamisen tilaan teknisesti ja sisällöllisesti. Laulamisen lisäksi kuoron kuiskaukset, hengitykset, yninät, vihellykset ja muminat antoivat loputtomasti mahdollisuuksia olla äänellisesti läsnä kohtauksissa. Erityisesti kuorolla teetetyn isoon tilaan sijoitetut vihellysklusterit toivat öisiin kamarikohtauksiin outoa kirkkautta.

Esityksessä mukanaolevalle draamaan reagoivalle kuorolle on tietysti muutaman tuhannen vuoden perinteet antiikin kreikasta, jossa tragedioissa khoros oli läsnä koko esityksen ajan ja lauloi huomautuksia ja kommentoi omatuntona juonta sekä moraalisesta että uskonnollisesta näkökulmasta. Käytin tietoisesti tätä traditiota omana muunnelmanani. Muutaman kerran kuoro otti esityksessä äänellä suoraan yhteyttä fiktion henkilöihin, usein tuotti äänimaisemia, joita sijoitin tilaan.

Isoimmat kuoro-osuudet sijoittuivat alkuun, ennen väliaikaa, toisen puolen alkuun sekä loppuun kuin neljä vahvaa koko esityksen rakennetta kannattelevaa pilaria.

Koska olen itse muusikkona tottunut olemaan äänen sisällä, tuntemaan äänen kehossani, en usein teatterissa saa ollenkaan kiinni kaukaa edestä lavan laidoilta tulevasta lokalisoimatta jääneestä PA-äänentoistosta. Halusin, että yleisö saa kokemuksen kuoron sisällä olemisesta ja kuoro on läsnä koko esityksen ajan kanssamme katsojana. Kuoronkin katse suuntautui yleisön kanssa lavalle, ei lavalta.

Pidin järjettömänä edes yrittää toistaa kuoroa luonnollisen kuuloisesti nauhalla- kuoroa, jonka läsnäolo kuitenkin puuttui. Lähdin siis heti siitä ajatuksesta, että kehitän tämän esityksen maailmaan sopivan surround-kansan, joka liikkuu ja liitelee omana sieluparvenaan persoonalliseksi miksatussa universumissaan. Äänite ei saanut olla akustisen äänen kalpea korvike, vaan sille luotiin oma digitekniikkaa vahvasti hyödyntävä estetiikka. Tämän toteuttamisessa minua oli auttamassa erittäin kokenut äänittäjä -tuottaja Heikki Savolainen, jota ilman kuoron tilallinen olemus ei olisi toteutunut tässä laajuudessa.

Koska näytelmässä on enimmäkseen ihmisten yrityksiä tavoittaa toisiaan, sekä elämänsä tarkoitusta ja tämä tapahtuu lähinnä kahden hengen kohtaauksissa suljetuissa tiloissa halusin äänisuunnittelun kautta nähdä ihmisten ongelmat myös kaukaa, ulkokehältä katsottuna. Kuoro näkee ihmisten murheet ja sekoilut ulkopuolelta, myyttisessä ajassa, toimii omantunnon äänenä. Kuoro on kuin useissa uskonnoissa ilmenevä symboli,

Jumalan kaikkinäkevä silmä. Esimerkiksi Ortodoksikirkon nettisivustolla asiasta kirjoitetaan näin:

”Kolmion sisällä olevan silmän tulkitaan edustavan Jumalan valvovaa silmää, joka vartioi ihmiskuntaa tai edustaa jumalaista kaitselmusta. ----Symbolia käytetään kristinuskossa, mutta myös muissa uskonnoissa sekä monissa maallisissa tarkoituksissa. --- Kaikkinäkevän silmän historiaa voidaan jäljittää myös Egyptin mytologiaan, ja siellä etenkin ns. Horuksen silmään. Se esiintyy myös buddhalaisuudessa, jossa Buddhaa nimitetään Maailman silmäksi”.

Lopulta nuorten laulajien heleä äänensävy väritti vahvasti koko esitystä, sillä näyttelijäkunta oli enimmäkseen suhteellisen iäkästä ja nuorimpienkin äänenkäyttö oli laadultaan täysin erilaista: Emmi Parviaisen ääni on melko samea ja Krista Kosonen puhui tässä tulkinnassa matalassa rekisterissä.

Ihmisiäni on orgaanisena materiaalina kiitollista miksattavaa: se säilyttää ominaislaatunsa, elävyytensä ja koskettavuutensa muunneltunakin. Vaikka äänen korkeutta ja kerroksellisuutta sekä väriä ja tilallisuutta käsiteltiin reippaasti, se kuulosti kaiken aikaa sävykkäältä ja elävien olentojen tuottamalta.

Pidän erittäin paljon venäjän kielestä ja halusin sitä esitykseen. Päädyin säveltämään helpoiten suuhun sopivia lauseita Sonjan loppumonologista. Pidän myös dramaturgisesti siitä, että kuoro laulaa koko ajan lopun tekstiä kuin ennustaen mihin kaikki tulee päätymään.

Venäjän kielen kauneuden ja musikaalisuuden lisäksi oli kätevää saada kuoro tarvittaessa maastoutumaan puhutun dialogin taustalle. Laulettuna suomenkielinen teksti olisi saanut liikaa painoarvoa ja sotkenut dialogia. Venäjä on myös Tsehovin kieli, siitä välittyy kieltä osaamattomallekin se, miten asiat sanotaan sen sijaan mitä sanotaan. Kielen ainut informaatio ei ole sanojen merkityksissä, myös äänteet, sointi ja rytmi kantavat paljon tietoa. Tästä syystä itse nautin sellaisten kielten kuuntelemisesta joita en ymmärrä.

Teelasi

Olen aina pitänyt astioitten äänestä. Lasit, aterimet, lautaset ja kattiloitten kannet liittyvät yhdessäoloon ja jakamiseen, lupaavat hilpeällä kalinallaan mielelle ja keholle ravintoa. Halusin käyttää kohtauksissa esiintyvän teelasin äänellisen potentiaalin, sillä tämän esityksen luonteeseen sopi hyvin viedä loppuun asti tämä toiminnasta luontevasti tarjoutunut, syvää kulttuurista tietoa kantava materiaali.

Lasin ääni on yksi suosikeistani, sillä se jää kiehtovalla tavalla käyttöesineen ja soittimen väliin - tunnistamme materiaalin sekä tutun esineen ja samalla sen sointi sisältää soittimenkaltaisen korkeuden ja keston. Lasin äänessä pidän kovuudesta ja kirkkaudesta, selkeästä sävelkorkeudesta joka usein on oudossa vireessä sävelaskelten välissä. Myös tieto lasin särkyvyydestä tuo tunteen siitä, että lasi voi hajota seuraavasta kilahduksesta.

Halusin lavalle nimenomaan teelaseja metallipidikkeissä, sillä niitten tunnistettava kilinän ja kevyen räminän yhdistelmä luo toistuessaan draamallisen äänellisen maamerkin jonka luo on hyvä kokoontua aina uudelleen päivittämään kartanon tapahtumia.

Venäläisessä kulttuurissa teetä juodaan aina ja kaikkialla yhteiskuntaluokasta riippumatta. Teenjuontiin tiivistyy joutilaisuus ja keskustelu, se on sosiaalisen kanssakäynnin ydintä.

Aluksi teelasi nähdään lavalla arkikäytössä, sitten sen ääntä korostetaan mikityksillä, jolloin se irtoaa selkeästi näyttämötilanteesta äänelliseksi asiaksi ja siirtyy kaikuisampaan ja isompaan tilaan. Liukumat visuaalisesta kuvasta pelkäksi ääneksi keikauttavat kohtauksen luonnetta, rikkovat sen realismin. Tilan ja ajan yhteys särkyy.

Teelasien ääni jää soimaan variaatioina koko esityksen ajaksi, aluksi lähes tunnistettavina kilahduksina, pikkuhiljaa rajusti käsiteltyinä kellomerinä, sirinä ja kolinaparvina. Esityksen aikana talolavaste hajoaa palasiksi ja kodikkaan teenjuonnin ääni muuttuu pyörivän talon hajoavaksi koneistoksi. Talo kokee ison metamorfoosin maalaiskartanosta erilleen ajautuneisiin talon osiin joitten väliin puu romahtaa. Palaset ajautuvat erilleen pyörön pyöriessä

ja lasirytmit korostavat ajan etenemistä - kuva on kuin jättimäinen kello joka armottomasti jauhaa aikaa.

Lasiäännet on sijoitettu pääasiassa lavan takaosaan, jolloin ne paikallistuvat taloon ja sen takana olevaan maailmaan. Lasille on esityksessä oma pitkä dramaturginen kuljetus, linja joka kulkee omalla isoja dynamiikanvaihteluita sisältävällä logiikallaan draaman kaaren suuntaisesti. Lasiäännten muokkauksessa minua avusti opiskelutoverini Eero Pulkkinen. Osa lasiäänistä on käsitelty kellomaisiksi tuomaan mielle yhtymiä kirkonkelloihin ja uskonnollisuuteen. Venäjää on vaikea kuvitella ilman ortodoksisuutta ja usko Jumalaan on oleellinen maasto myös Tsehovin pohdinnassa. Osassa materiaalista taas korostettiin tehdasmaista metallisuutta ja suuruutta.

Kellot myös hälyyttävät, ilmoittavat vieraiden saapumisesta ja lähettävät heidät matkaan, kaukaiset kellot kertovat kylistä joihin lääkäri Astrov ajelee mutaisia teitä pitkin taistelemaan potilaittensa hengestä. Ja kilisevät välillä ihan ilman selitystä, omaksi ilokseen.

Vesi

Vesi on elämän edellytys, ruumiinpainostamme yli 70 prosenttia on vettä. Sitä käytetään symbolina monissa kulttuureissa kuvaamaan mm. elämää, puhdistumista, alitajuntaa. Veteen liittyy paljon vertauskuvallisuutta. Puhutaan pinnan alla kuohumisesta, lastusta lainehilla, seisovasta vedestä, pinnan alle vajoamisesta, johonkin hukkumisesta, jumalallisesta sateesta kuivaan autiomaahan, sateen hedelmällisestä voimasta puutarhaan. Listaa voisi jatkaa loputtomiin.

Vesi esiintyy ympärillämme hyvin eriluonteisina suljettuina ja virtaavina vesinä, sateina, juomavetenä ja pesuvetenä. Vedellä on siis toisaalta suuri symbolinen arvo, toisaalta vahva fyysinen olemus ja konkreettisia tehtäviä.

Vesi on hallitseva materiaali myös Vanja-enon ensimmäisellä puoliajalla. Painostava kuumuus ja sitä seuraava sade ovat jo Tsehovin tekstissä ja päätimme vielä lisätä veden määrää kaikilla tasoilla koko alkupuoliskolla, jotta ero kuivaan ja kylmään toiseen näytökseen kasvaisi.

Isoimmat äänelliset ja visuaaliset elementit vyöryttävän suurieleisen prologin jälkeen viritettiin kuuntelu hyvin pieniin vesiiäniin: teepannun täyttämiseen hanasta, nesteitten lirutteluun lasihin, kasvojen pesuun sekä pienten vesialtaitten heijastuksien väreilyyn seinissä. Halusimme herkistää sekä näyttelijöitten että yleisön aisteja avaamalla suuren näyttämön ensimmäisen kohtauksen todella pienillä veteen liittyvillä eleillä ja äänillä.

Sen jälkeen vesi jatkaa matkaansa äänellisenä, visuaalisena ja taktiilisena elementtinä läpi näytelmän: sitä juodaan ja tarjoillaan eri muodoissaan, sillä nostellaan siskonmaljoja ystävyyden sinetiksi, altaisiin kaatuillaan ja lähes hukutaan, vettä roiskitaan ämpäritolkulla, sade ympäröi ihmiset ja pakottaa heidät sisätiloihin, sadetta kuunnellaan, kastuvat vaatteet liimautuvat iholle ja muuttavat radikaalisti ihmisten olemusta ja tunnetta omasta kehosta.

Ensimmäisellä puoliskolla on runsaasti nauhalta tulevia eriluonteisia sadeambientsseja. Oli kiinnostavaa valita sateita, kun korva herkistyi niiden laaduille ja loputtomille määrille sävyjä. Pidin tärkeänä, että ne kaikki olivat sisätilassa tehtyjä äänitteitä, jossa sade osuu johonkin ulkopuolella olevaan pintaan- ikkunaan tai kattoon.

Sateita oli aina päällekkäin useita ja seassa oli aina jokin realismia hieman rikkova elementti, esimerkiksi hiljainen vinylilevyn rahina. Pelkkä sade kaiuttimissa kuulosti todella mitättömältä kylpyhuoneliruttelulta eikä lainkaan vastannut kokemusta sateesta. Kerroksellisuudella saatiin aikaan mukavaa eloa kuulokuvaan. Tarkoitus oli ottaa katsojat mukaan sateen sisään. Olin tehnyt summittaisen suunnitelman päällekkäisyyksistä, volumesta ja liikkumisesta kaiuttimissa, mutta lopulta kuulokuva vaihteli aina illan ja ajajan mukaan.

Ensimmäisen näytöksen lopussa Jelena jäi seisomaan sateeseen, taivas aukesi ja vettä satoi koko näyttämön leveydeltä. Akustisen sateen ääni ja materiaalisuus oli vahva kokemus - luonnonelementin tuominen sisätilaan on maagista.

Ovet

Markus Tsokkisen massiivisessa kartanolavasteessa oli runsaasti portaikkoja ja ovia, jotka mahdollistivat kulkuja useista suunnista ja useissa kerroksissa. Halusin korostaa ovien käyttöä mikittämällä ne, käyttää lavasteita soittimina. Lavaste voidaan valaista komeasti ja ikäänkuin häivyttää huteran materiaalin josta se tosiasiallisesti on rakennettu. Se sen sijaan korostui mikityksissä, ovet paukkuivat osittain jyrkästi ja osittain paljastivat oikeaa asuttavaa kartanoa kevyemmät rakenteet. Se ei haitannut minua, päinvastoin epätasainen ontto kolina miellytti minua sointina.

Näyttelijöillä ja heidän esittämillään henkilöillä oli hienoja persoonallisia eroja tavassa tarttua kahvaan, tempaista ovi auki ja pamauttaa se kiinni, jatkaa järjetöntä mutta määrätietoista tarkaksi harjoiteltua koreografiaa kohti seuraavaa ovea.

Jokaisen suhde pamautteluun sekä näyttelijänä että fiktion henkilönä tuli hyvin esiin. Osa näyttelijöistä halusi luoda psykologisen, omaa rooliaan rakentavan suhteen tähänkin toimintaan, toisille riitti mekaaninen tehtävä äänen ja liikkeen tuottajana. Minullekin jälkimmäinen riitti hyvin, oli raikastavaa nähdä välillä eri logiikalla tapahtuvaa toimintaa ilman draaman painolastia. Näyttelijöitä oli välillä vaikea motivoida tosissaan harjoittelemaan tällaista toimintaa jolle ei ollut järjellistä perustetta. Pidän työvoittona sitä, että se jäi esitykseen.

Rakastin tätä ovien paukuttelua, samaistuin siihen voimakkaasti ja sain fyysistä nautintoa sen katselusta ja kuuntelusta, tunsin lihaksissani samat liikkeet ja sain helposti kiinni mielentilasta, jossa näin toimitaan.

Halusin runsaan puheen rinnalle kohtauksia, joissa sanojen jälkeen asiat laskeutuvat henkilöihin ja alkavat vaikuttaa kehoon ja purkautua fyysisinä reaktioina. Todellinen ymmärtäminen ei tapahdu sanojen aikana vaan niiden välissä. Voimakas paukuttelu on myös oma reaktioni puhuttuun tekstiin, tarvitsen primitiivisiä fyysisiä purkauksia sanallisen pohdinnan vastapainoksi.

Ovien paukuttelu oli fiktion sisällä myös paniikinomaista turhaa toimeliaisuutta, yritys pitää asiat pyörimässä, halu näyttää itselle ja muille että homma toimii. On niin hienoa olla tosi kiireinen, vaikka itse tekeminen saattaa olla täysin turhaa.

Tsehov kuvailee näytelmässä maalaiskartanoa paikaksi, jossa on 26 huonetta joista ei koskaan löydä ketään. Ihmiset kulkevat toistensa ohi ja toisiaan kohti eri vuorokaudenaikoina ja erilaisissa mielentiloissa. Rapistuva talo ovineen ja portaineen kasvaa yhteisön symboliksi, kun se hajoaa näytelmän aikana abstrakteiksi toisistaan loittoneviksi palasiksi joita pyörönäyttämö luonnottoman sujuvasti kuljettaa.

Oviaukoista pääsee sisään ja ulos, niistä voidaan päästää sisälle tai ulos. Ovilla voidaan tukkia oviaukot ja valita sisä- ja ulkopuolelle jäävät, niitten taakse voi sulkeutua suojaan. Isossa kartanossa näitten tilojen muodostuminen ja sosiaalisten tilanteiden rakentuminen sitä kautta eri tiloissa oli jatkuvassa muutoksessa. Ovien käyttö muodostui vallan, kohtaamisten ja ulosjättämisten konkreettiseksi eleeksi.

Kaikuluotain

Ongelmat Itä-Ukrainassa ja Krimillä alkoivat samaan aikaan kuin Vanja-enon harjoitukset. Oli hurjaa lukea uutisista ja Tsehovin käsikirjoituksesta samoja paikannimiä, nähdä kuvastoa tuhoutuneista kylistä. Ne ja niissä asuvat ihmiset tulivat minulle todellisemmiksi ja tavallaan koin Vanja-enon henkilöiden asuvan nykymaailmassa kriisialueella.

Astrov miettii yhdessä metsämonogeistaan ajattelevatko ihmiset meistä mitään hyvää sadan vuoden kuluttua. Sama kävi mielessä nykyuutisia lukiessa. Tsehov näki itse ensimmäistä kertaa Vanja-enon Sevastopolissa ollessaan Krimillä hoidattamassa keuhkotautiaan. Astrovin roolin näytteli silloin Moskovon Taiteellisen Teatterin esityksessä Stanislavski, ja Jelenaa näytelleestä Olgasta tuli pian sen jälkeen Tsehovin vaimo.

Halusin jollain tavalla linkin nykyaikaan ja sodankäyntiin mukaan esitykseen, harkitsin hetken jopa helikoptereiden tai hävittäjien ylilentoja, kenties

kaukaisia räjähdyksiä. Paavo Westerberg ei kuitenkaan ohjaajana ole poliittinen eikä näin suora kommentti alkanut tuottaa mitään muuta ympärilleen muilla osa-alueilla. Se olisi jäänyt torsoksi ilman muuta istuttamista esitykseen ja näin jälkikäteen ajatellen ollut muutenkin kornia, vaikka olikin harjoituksissa tarpeellinen ajatuskerros.

Koska meillä ei ollut keväällä 2014 mitään käsitystä kuinka massiiviseksi Venäjän ja Ukrainan konflikti voisi kehittyä olimme ahdistuneita ja yliherkkiä kaikkien assosiaatioiden suhteen. Jossain vaiheessa jopa venäjän kieli kuorolla tuntui uhkalta, mutta tulimme pian järkiimme ja jatkoimme töitä suunnitelmien mukaan.

Toimimattoman sotakokeilun seurauksena aloin testailla kaikuluotaimien ääniä hyvin kaukaa takanäyttämöltä. Öisissä kohtauksissa nämä akustiset yhteydenotot toimivat abstraktiutensa takia paljon paremmin kuin sodan äänet, koska Tsehovin lyyrisen tekstin ja siniäänen yhteys oli tarpeeksi väljä.

Tasaiset signaaliäänet olivat täysin erilaista ja valpastuttavaa materiaalia kaikkeen muuhun verrattuna, haastoivat epookkia kiinnostavalla tavalla ja assosioituivat moneen: yritykseen ottaa yhteyttä, tutkimuksen kohteena olemiseen, havaintojen rekisteröintiin, ihmisen aistihavaintojen ulkopuolelle jääviin eri mittakaavojen laitemittailuihin.

Ensimmäiset kaikuluotainäänet olivat sukellusveneistä ja saivat inspiraationsa Vanjan kehotuksesta Jelenalle ryhtyä merenneidoksi. Dramaturgisesti kaikuluotain siis sitoutuu myös esityksessä toistuvaan veteen. Pidän kiinnostavana dialogin ulkopuoliseen mielentilaan viittaamista äänellisellä keinolla. Sijoittamalla kaikuluotainääni aina hieman eri kohtaan tekstin informaation kanssa ääni toimi ennakoiteina sekä takaumina ja loi monimerkityksellisyyttä.

Käytin kaikuluotainten ääniä kahdenkeskeisissä kohtauksissa, hetkinä jolloin joku yritti ottaa syvempää yhteyttä toisen sitä tajuamatta. Käytin signaalia useissa kahden hengen kohtauksissa korostamaan dramaturgista käännettä. Mielestäni oli kiinnostavaa laittaa psykologisesti ladatun tekstin rinnalle täysin epäeläytyvä ääni. Tasainen piippaus piti jännitettä yllä sekä asetti

kohtausten psykologisen yrittämisen lähes kiusalliseen asemaan. Sen loputtua seurasi merkityksellinen tyhjiys, joka myös dramaturgisesti tarkasti hyödynnettiin. Ehkä kamppailu ihmissuhteissakin on eräänlaista sodankäyntiä.



Kuva Stefan Bremer

Jäänteet vanhoista ajatuksista, kuten tässä sodan äänistä, saattavat joskus olla hyvin epäselviä ja häiritseviäkin jäädessään esitykseen, koska tekijät ovat käyneet läpi kaikki ajatusprosessin vaiheet mutta katsojat eivät. Joskus on parasta putsata pois koko vanha ajatus, mutta tässä tapauksessa olen tyytyväinen monimerkityksellisiin kaikuluotaimmin.

Lelupiano

Lavalla Jelena soittaa kauan sitten Leningradista lahjaksi saamaani lelupianoa, jonka ääntä pidän maailman kauneimpana. Sen melankolinen metallinen helähdys, koliseva löysä kosketus ja seitsemän sijasta kahdeksaan jaettu oktaavin asteikko ovat maagisia ja niihin tiivistyy koko Jelenan elämäntilanne ja tunne kutistumisesta ja toteutumattomuudesta ihmisenä.

On virhe kuvitella, että suurella näyttämöllä toimii vain suuret eleet, myös pieni lelupiano on vangitseva ja kutsuu pienellä äänellään kuulijan lähemmäs kuin kynttilän liekki.

Jelena toteaa traagisesti olevansa oman elämänsä sivuhenkilö. Miehensä suvussa, pienissä romansseissaan ja opinnoissaan hän kokee aina olleensa toisarvoinen. Hän kertoo opiskelleensa Pietarin Konservatoriossa - loisteliaan metropolin legendaarisessa opinahjossa. Lahjakas ja perusteellisesti koulutettu nainen siis. Näytelmän ensimmäisen puolen lopussa hän avautuu Sonjalle tunteistaan, innostuu ja päättää pitkästä aikaa soittaa, soittaa ja itkeä. Aviomies kieltää pianonsoiton omaan huonovointisuuteensa vedoten.

Lelupiano esitellään äänessä kun Jelena astuu ensimmäisen kerran näyttämölle. Se nähdään ensimmäistä kertaa Jelenan ja Vanjan öisessä kohtauksessa jossa Jelena tapailee aiemmin levyltä kuultua lastenlaulua. Lelupiano myös muistuttaa lapsista ja huutaa iloisten leikkimisen äänten puuttumista koko talosta.

Lelupiano jatkaa elämäänsä toteutumattomien asioiden korostajana sekä kuvassa että äänessä koko näytelmän ajan. Käytän sitä myös sellolle ja pianolle säveltämässäni rakkausteemassa, joka toistuu variaatioina kaikissa rakkauskohtauksissa. Niissä epävireisellä lelupianolla soitetaan pieniä katkonaisia vastamelodioita vahvoihin sellomelodioihin.

Matkalevysoitin, lastenlaulu ja moottorisaha

Koko esitys kaipasi selkeästi vieraannuttamisia ja irtiottoja, joten kehittelin Teleginille matkalevysoittimen josta voi soittaa mitä vaan. Muovinen avattava lp-levysoitin on myös sympaattinen esineenä. Savikiekon ja gramofonin hylkäsin liian tyylikkäänä ja ajallisesti läheisenä Tsehoville. Suureksi levitettyjen ambienssien vastapainoksi on miellyttävää kuunnella pistemäistä ääntä, jonka lähde on näkyvissä. Vaikka totuuden nimissä on tunnustettava, ettemme saaneet levysoitinta toimimaan ja ääni tuli pienestä kaiuttimesta sen vierestä. Vaikutelma oli kuitenkin sama. Positiivisena puolena tässä systeemissä oli äänen hallinnointi miksauspöydästä käsin näyttelijän sijaan.

Teleginin hahmolle on alunperin kirjoitettu näytelmän ainoa musiikillinen asia, kitaran näppäily. Hänet on tekstissä sijoitettu muutamaaan kohtaukseen taustalle soittelemaan venäläisiä romansseja. Koska koko näytelmään valittiin epookin suhteen sekatyö, jossa yksityiskohtien aikakausi saa vaihdella tilanteen mukaan - puhutaan samovaarista mutta pidetään kädessä muovista vedenkeitintä - halusin kehittää jotain muuta kuin ummehtunutta taustatunnelmointia kitaralla. Dramaturgisesti Teleginille on näytelmässä selkeästi jätetty paikkoja toimintaan, koska hän on läsnä suhteellisen paljon mutta vuorosanoja on vähän.

Ensimmäisen kerran levysoitin on käytössä alun pitkässä esittelyjaksossa, jossa Vanja vastaa Jelenan jäykkään ”kaunis ilma tänään” - toteamukseen provosoivasti ”hyvä päivä hirttäytyä” (Tsehov 2014). Telegin laittaa tunnelman pelastaakseen levyltä hilpeän Neuvostoliittolaisen Chunga Changa- laulun soimaan, osa ihmisistä jähmettyy paikoilleen ja osa matkustaa pyörällä täyden karusellikierroksen lastenlaulun pyyhkäistessä näyttämön ympäri lavasteeseen kiinnitetystä kaiuttimesta. Tähän asti melko traditionaalisesti edennyt näytelmä tärähtää tyyllillisesti radaltaan, teko antaa lupauksen erilaisesta jatkosta jossa voi tapahtua mitä vaan. Vanhaan ei ole paluuta.

Valosuunnittelijamme Pietu Pietiäinen toi johonkin alkutapaamisistamme kuunteluesimerkiksi venäjätunnelmasta lastenlauluja ja pidin niiden vilpittömyydestä kovasti. Laulut ovat usein rytmisesti pirteitä mutta menevät

mollissa, josta seuraa hilpeänsurullinen kaksoisvalotus. Samaa tehoa löytyy usein klezmeristä ja monesta itäeurooppalaisesta kansanmusiikista. Pidän erityisesti neuvostoliitolaisten lastenlaulujen huolella tehdyistä orkestroinneista ja liikuttavasta satuolentoäänenkäytöstä. Kuuntelimme useita ihania klassikoita, joista päädyimme esityksessä Chunga Changaan, koska se on hilpeä, täysin Tsehovin vastainen ja valtavasta venäläissuosioista huolimatta suomessa tuntematon.

Melodia jää näytelmään sekä Jelenan että Sonjan lelupianoversioina, Astrovin hilpeänä viheltelynä karttakohtauksessa sekä Vanjan sekoamismusiikkina ampumakohtauksessa. Chunga Changa myös sitoo paremmin kuoron käyttämän venäjän kielen esitykseen. Pitkälle ja rönsyilevälle esitykselle tekee hyvää vahvistaa struktuuria tämänkaltaisilla pitkillä kuljetuksilla ja yhtenäistämisillä.

Myös Chunga Changan lyriikat vapaasti käännettyinä paljastuivat eristyksessä riutuvalle kartanolle loistaviksi: ”Tervetuloa autiolle saarelle, täällä ei ole huolia, täällä on aina mukavaa”.

Toinen irtiotto on Teleginin levyvalinta niin sanotussa kännikohtauksessa, jossa soi punk-klassikko Idioottien maa. Äänite on alunperin 80-luvulla tehty siperiassa c-kasetille ja sen kuulee. Vihaan puskateatterimaista juopottelua lavalla, ja pyrimme eroon senkaltaisesta pikkusievydestä viemällä musiikkivalinnan, humalan asteen ja vedenräiskimisen räikeän pitkälle.

Kolmas Teleginin poikkitelainen äänellinen ele on moottorisaha, jolla hajotetaan toisen puolen pateettinen alku. Moottorisahalle oli muitakin paikkoja, mutta ne jäivät valitettavasti pois lopullisesta esityksestä. Näytelmän tunnepitoiset pitkät pohdinnat on hyvä upottaa välillä kehossa asti tarisevään moottorin meteliin, siitä tulee puhdistunut olo.

Mielestäni on paitsi perusteltua myös hauskaa huudattaa lastenlauluja, punkkia ja moottorisahaa lyyrisessä draamassa. On ilo törmäyttää materiaaleja ja antaa palasten laskeutua sen jälkeen hieman muuttuneina uusille paikoille. Leikkiminen sallittu.

4. MAHDOLLISIA MAAILMOJA

Tämän prosessin tekeminen oli mielekästä, sekä taiteellinen opinnäyte että siitä kirjoittaminen haastoivat minua olemaan tietoisempi tavastani rakentaa äänidramaturgiaa. Opiskelu pitkän työuran jälkeen oli kiinnostavaa ja kokoavaa, nautin käytännön ja ajattelun dialogista, osallistuvasta taiteellisesta tutkimisesta sekä sen kirjallisesta avaamisesta.

Tämän prosessin aikana tulin tietoisemmaksi omasta tavastani hahmottaa maailmaa materiaalisuuden ja tuntoisuuden kautta.

Tajusin, että olen lapsuudesta lähtien tehnyt havaintoja maailmasta enimmäkseen sanallisen diskurssin ulkopuolella. Voin vaikkapa muistaa tapaamisesta lampun sirinän, tilan tuoksun ja kahvikuppien materiaalin erittäin tarkkaan mutten välttämättä keskustelusta mitään. Olen kantanut tästä ominaisuudesta huonoa omaatuntoa pitkään, mutta tätä tutkimusta tehdessäni tajusin sen myös positiiviseksi ominaisuudeksi ja kiinnostavaksi näkökulmaksi äänisuunnittelijan ammattiin. Minulle asioiden intesiteetti seuraa tuntoisuuden logiikkaa. Havaintojeni purkaminen sanoiksi on tehtävä jossa haluan jatkossa kehittää itseäni.

Dramaturgian opiskelu pitkien musiikkiopintojen, kuvataideopintojen ja kirjavan ammatillisen toimimisen jatkeeksi oli ajatuksia avaavaa. Koen saaneeni siitä kaledoskoopin työkälun, jolla pystyn työstämään mistä tahansa aineksista loputtoman määrän mahdollisia maailmoja.

Puheteatterin äänisuunnittelu on haastavaa, koska puhe ja jännitteet draaman sisällä helposti kaappaavat vallan ja pakottavat äänen ja kaiken muunkin altavastaajan rooliin. Työskentelyn dramaturgiaa voi muuttaa nostamalla kaikki materiaalit ja niistä lähtevän potentiaalin tarkastelun kohteeksi ja työstää aineksia kokemuksellisuuden kautta. Tämä myös vahvistaa tulokulmaa taideteoksen sisältä sen sijaan että teosta jo tekovaiheessa tarkasteltaisiin katsojan näkökulmasta ja liikaa vietäisiin tekstilinjaa pitkin. Työskentely materiaalisuuden ajattelun kautta antaa kaikille materiaaleille ja työryhmän jäsenille näyttämöllisen mahdollisuuden ja sitä kautta vahvistaa yksilöiden paikkaa yhteisössä.

Materiaalien ja tilojen tietoinen huomioiminen draaman parina loi uudenlaisia muotoja, kestoja, rakenteita sekä merkityksiä Kansallisteatterin Vanja-enossa. Näiden asioiden tutkiminen tulevissakin produktioissa tulee osaltani varmasti jatkumaan. Asioiden samanaikaisuudet ja merkitysten muodostuminen sitä kautta kiehtoo minua.

Uudenlaisten jatkuvasti uusiutuvien medioiden ilmestyminen mitä erilaisimpien näyttämöiden käyttöön avaa äänidramaturgialle huikeita suuressa muutoksen tilassa olevia tulevaisuudennäkymiä. Mahdollisuuksien määrä on loputon.

Helsingissä 15.12.2016
Sanna Salmenkallio

Viitattut lähteet

Arkkitehtimuseon nettisivusto <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=16382525>
(Lukupäivä 15.12.2016)

Bachelard, Gaston. 2003. *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki:
Kustanneosakeyhtiö Nemo.

Bacon, Henry. 2007. *Michelangelo Antonionin tilan poetiikka*.
http://widerscreen.fi/2007/1/michelangelo_antonionin_tilan_poetiikka.htm
(Lukupäivä 2.8.2016)

Chion, Michel. 1985. *Le son au cinéma*. Cahiers du Cinema Livres.

Dramaturgian koulutusohjelman nettisivut
[http://www.uniarts.fi/uutishuone/dramaturgian-koulutusohjelman-päivittyvä-
sanakirja-julkaistu](http://www.uniarts.fi/uutishuone/dramaturgian-koulutusohjelman-paivittyva-sanakirja-julkaistu) (Luettu 14.12.16)

Gröndahl, Laura. 2014. "Lavastus kohtaamisina ja kosketuksina." M. Elo
(toim.). *Kosketuksen figuureja*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön
materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Hulkko, Pauliina. Lukuisia keskusteluja vuosien varrella.

Jyväskylän yliopiston nettisivusto
[https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfil
osofiset-suuntaukset/fenomenologia](https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/fenomenologia) (Lukupäivä 12.12.2016)

Kansallisteatterin nettisivusto
<http://www.kansallisteatteri.fi/info/nayttamot/suuri-nayttamo/> (Lukupäivä
15.12.2016)

Kiefer, Anselm. 2009. Maalaus Der fruchtbare Halbmond.

Massey, Doreen. 2008. *Samanaikainen tila*. Suom. Janne Rovio. Tampere:
Vastapaino.

Murch, Walter. 1992. *In the blink of an eye. A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.

Ortodoksikirkon nettisivut ortodoksi.fi (Lukupäivä 15.6.2014)

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike*. Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Roinila, Tarja. 2003. "Gaston Bachelard, tilan ja poetiikan filosofi." Esipuhe teoksessa: Gaston Bachelard. *Tilan Poetiikka*. Helsinki: Nemo.

Ruohonen, Laura. 2012. *Jumalainen näytelmä Dramaturgisia työkaluja*. Helsinki: Like.

Shainskiy, Vladimir. Lastenlaulu Chunga-Changa .

Takala, Päivi. 2014. *Äänen tunto. Elokuvaäänien kokemuksellisuudesta*. Helsinki: Aalto ARTS Books.

von Trier, Lars. 2011. Elokuva Melancholia.

Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*.

https://monoskop.org/images/1/13/Truax_Barry_Acoustic_Communication.pdf
(Lukupäivä 2.6.2015)

Tsehov, Anton. 2014. Vanja-eno. Suom. Paavo Westerberg ja Eva Buchwald. Kansallisteatterin julkaisusarja. Helsinki: ntamo.

Vuori, Suna. 2014. "Vanja-eno tuli suomeen jo sata vuotta sitten". *Helsingin sanomat* 13.9.2014.

Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi?* Tampere University Press.

Wagner, Richard. 1865. Ooppera Tristan ja Isolde.

Kiitokset

Juha Torviselle opinnäytteeni kirjallisen työn ohjaamisesta
VÄSsille opiskelumahdollisuudesta

Vanja-enon työryhmälle luovasta ilmapiiristä

Pauliina Hulkolle materiaalisesta dramaturgiasta ja tuesta
Kansallisteatterille luottamuksesta ja työmahdollisuudesta

Jussi Lehtoselle avusta loppumetreillä

Päivi Takalalle ammatillisesta anteliaisuudesta

Juhani Liimataiselle ja Antti Ikoselle työn tarkastamisesta

Perheelleni kärsivällisyydestä maisteriopintojani kohtaan