

Äänisuunnittelijan ruumiissa

Sukellus tekijyyteen havainnon ja
kokemuksen näkökulmasta

JANI ORBINSKI



Kuva 1 © Katri Naukkarinen

Äänisuunnittelijan ruumiissa

Sukellus tekijyyteen havainnon ja
kokemuksen näkökulmasta

JANI ORBINSKI

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 4.4.2016

TEKIJÄ Jani Orbinski		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänisuunnittelun maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Äänisuunnittelijan ruumiissa - Sukellus tekijyyteen havainnon ja kokemuksen näkökulmasta		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 77	
TAITEELLISEN TYÖN NIMI Kolme sisarta. Ensi-ilta 16.10.2015 Teatterikorkeakoululla. Ohjaaja: Katariina Numminen. Äänisuunnittelu: Jani Orbinski. Esiintyjät: Eino Heiskanen, Valpuri Kankila, Ella Lahdenmäki, Verner Lilja, Pihla Maalismaa, Fanni Noroila, Sohvi Roininen, Janna Räsänen ja Henri Tuominen. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa ☒ Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) ☐			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä ☒ Ei ☐	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä ☒ Ei ☐
Tämä kirjallinen opinnäytetyö käsittelee äänisuunnittelua ja äänisuunnittelijana toimimista ottaen näkökulmaksi havainnon ja kokemuksen käsitteet. Kirjallisen työn lähtökohta on nimenomaan subjektiivisissa havainnoissani itsestäni, työskentelystäni ja maailmasta. Oman ajatteluni tukena olen käyttänyt Maurice Merleau-Pontyn fenomenologista ajattelua. Ihminen havainnoi maailmaa oman ruumiillisuutensa läpi. Havaitseva subjekti ei ole maailmasta irrallinen ideaali, vaan hänen havaintonsa maailmasta sekoittuvat hänen kehonsa viesteihin ja näistä yhdessä syntyy kokemus. Mieli ja ruumis eivät ole erotettavissa toisistaan. Havainto näyttäytyy minulle välineenä olla yhteydessä maailmaan. Sen kautta kertyy meille jatkuvasti tietoa ympäröivästä maailmasta, jota ei pidä nähdä kuitenkaan eksaktina totuutena. Enemmänkin kyse on läsnäolosta, jota havainto vaatii ja tarjoaa. Koen, että ymmärrykseni maailmasta kasvaa taiteellisen työskentelyni piirissä. Itselleni on tärkeää huomion keskittäminen ilmiöiden ja asioiden pieniin osatekijöihin, toisin sanoen tarkkaavainen läsnäolo maailmassa. Merleau-Ponty ehdottaakin taiteilijan tehtäväksi hahmottaa ja ilmentää omalakista ruumiillista tuntumaansa maailmaan. Opinnäytetyöni aluksi keskityn purkamaan havainnon ja kokemuksen käsitteitä ja niistä kummunneita ajatuksia yleisellä tasolla. Paneudun esimerkiksi siihen, mitä totuus voisi tarkoittaa taiteen piirissä. Tarkastelen myös havainnon kietoutuneisuutta ruumiiseen ja siitä seuraavia vaikutuksia luovuuteen ja työskentelyyn. Sitä kautta fokusoin kirjoittamistani yhä enemmän koskemaan äänisuunnittelijan työtä ja työnkuvaa. Teatterityön luonne on hyvin usein ryhmätyöpohjaista. Parhaimmillaan se ruokkii työskentelyä sellaiseen suuntaan, johon ei yksin tulisi päätyneeksi. Mietin, millaisia vaikuttimia omien taiteellisten ratkaisujeni takana mahdollisesti piilee. Viimeiset luvut on omistettu kahdelle teemalle: foley-äänelle ja kuuloke-esityksille. Taiteellisen opinnäytteeni pohjalta kertyneisiin huomioihini nojaten pohdin, mitä mahdollisuuksia elokuvan tekoprosessista omaksutulla foley-äänellä on teatterissa. Teatterissa näkyville tuotuna siitä tulee mielenkiintoisen monisyinen äänellä esiintymisen muoto, joka taitona asettuu jonnekin näyttelijäntyön ja äänisuunnittelun välimaastoon. Yleisössä tapahtuu foley-ääntä vastaanotettaessa eräänlainen havainnon käänösprosessi. Foleyyn kanssa teatterissa operoitaessa ollaan tekemisissä laajan merkityskentän kanssa, joka ei typisty pelkkiin äänille annettuihin semioottisiin merkkeihin. Kuuloke-esityksistä kirjoittaessani pohdin, minkälaisia vaikutuksia ja mahdollisuuksia kuulokkeilla mediana on esityskokemukseen. Niiden kanssa operoitaessa näyttäisi käyvän niin, että yksi teatteria taidemuotona määrittävä aspekti kadotetaan tai ainakin se muuttuu: yleisö ja esiintyjät eivät jaa enää samaa tila-aikatodellisuutta. Käytän teosesimerkkejä kahdesta tekemästäni esityksestä, joissa äänen toistamisen välineenä toimivat kuulokkeet. Tuon esille lainalaisuuksia, joita kuulokkeiden käyttöön esityskontekstissa näyttäisi liittyvän.			
ASIASANAT Äänisuunnittelu, kuulokkeet, foley, havainto, kokemus, ruumis, fenomenologia, oppimisprosessi			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	9
<i>”Edessämme on pikemminkin tie: sellainen kokemus, joka selkeyttää ja oikaisee itseään ja jatkaa keskustelua itsensä ja toisen ihmisen kanssa” 12</i>	
2. HAVAINNOSTA UUDEN TIEDON LÄHTEENÄ	13
2.1. Kokemuksellinen oppimisprosessi	14
2.3. Havainnon paradoksi - Ristiriita	18
2.4. Totuudesta	20
2.5. Ruumiista	22
3. HUOMIOITA ÄÄNISUUNNITTELUSTA	26
3.1. Ryhmätyöstä	28
3.2. Rytminen dynamiikka	30
3.3. Tekijä/kokija paradoksi; ensimmäinen kuuntelija	33
3.4. Äänisuunnittelijan roolin ero esityskomposition ja esitystapahtuman välillä	35
4. ÄÄNELLÄ ESIINTYMINEN – KOLME SISARTA	38
4.1. Mitä on foley-ääni?	44
4.2. Foley teatterissa	46
5. KUN ESITYS TEHDÄÄN YHDELLE KOKIJALLE – KUULOKKEET ESITYKSEN MEDIANA	54
5.1. a/part/ment	54
5.2. Baskervillen koira	62
5.3. Kuulokkeet teknologiana	63
5.4. Havainto ja kokemus kuulokkeet päässä	65
5.5. Esiintyjä ja kuulokkeet	67
5.6. Tila, aika ja kuulokkeet	71
6. LOPUKSI	73
LÄHDELUETTELO	75
KIITOKSET	77

1. JOHDANTO

Tässä maisterin tutkinnon opinnäytteessäni käsittelen äänisuunnittelijuutta ja äänisuunnittelijan työnkuvaa omasta kokemuksestani käsin. Tarkastelen äänisuunnittelijana, taiteilijana ja ihmisenä olemista sekä käytännölliseltä että filosofiselta ja psykologiselta kannalta. Puhun havainnosta ja kokemuksesta käyttäen apunani Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian käsitteitä ja ajatuksia. Ne ovat toimineet yhtenä tärkeänä pontimena oman ajatteluni laajentamiselle ja tutkimiselle. Työni ei ole tarkoitus olla kattava katsaus Merleau-Pontyn filosofiaan, vaan tutkimusretki omaan ajatteluuni, jonka olen matkan varrella huomannut löytäneen yhtymäkohtia fenomenologisen ajattelutavan kanssa. Havainto ja kokemus muodostuvat tässä kirjallisessa työssä löyhästi määrittäväksi teemaksi. Toivon ja uskon, että myös lukija pystyy löytämään tästä opinnäytetyöstä kiinnekohtia ja reflektiopintaa omalle ajattelulleen, sillä pyrin tuomaan havaintojani yleistajuiseen suuntaan ja konkretian tasolle mahdollisimman paljon. Etenkin foley-ääntä ja kuulokeesityksiä koskevista kappaleista toivon olevan iloa muillekin äänen parissa työskenteleville, sillä niistä ei tietääkseni ole kirjoitettu kovinkaan paljoa. Ainakaan omiin käsiini ei ole kulkeutunut aihetta käsittelevää materiaalia.

Aluksi pohdin hieman oppimista oman taiteellisen työskentelyni piirissä. Reflektoin taiteellista kasvuani niiden kuuden vuoden ajalta, jotka olen Teatterikorkeakoulussa opiskellut ja syvennyn myös tarkemmin oppimisen prosesseihin fenomenologiselta kannalta. Haluan tuoda keskiöön sen, että on olemassa monenlaisia tietämisen tapoja. Meille kaikille kerääntyä elämämme aikana valtavasti tietoa. Lapsesta lähtien opiskelemme monivuotisen kouluramme aikana erilaisia oppiaineita luonnontieteistä taideaineisiin pääosin kirjallisten lähteiden pohjalta. Olemme varsin ehdollistuneita tämän kaltaiseen opiskeluun ja tietoisia järkipäisemmän oppimisen tekniikoista ja metodeista. Pystymme mahdollisesti helpostikin luettelemaan suomalaisten järvikalojen tai puiden nimiä pitkän listan kysyttäessä. Tällaisen tiedon ohella meille kertyy kuitenkin suunnaton määrä kehollista tietoa, jota käytämme hyväksemme arjessamme joka päivä, mutta josta emme välttämättä ole tietoisia. Tällaista tietoa voi olla hankala edes kääntää sanalliseksi informaatioksi. Voimme kuvailla miltä koivun runko tuntuu, mutta minkälainen vastaavuus sillä lopulta on kokemuksemme kanssa? Koen, että

kehollinen tietäminen jää usein yleisessä keskustelussa vähälle huomiolle, jos se ylipäättään saa huomiota yhteiskunnassamme. Henkilötasolla sillä on kuitenkin merkittävä rooli siinä, miten rakennamme maailmankuvaamme ja minkälainen suhde meillä on itseemme ja ympäristöömme. Oppimista käsittelevässä osassa käytän viitemateriaalina eritoten Leena Rouhiaisen artikkelia Eeva Anttilan toimittamasta kirjasta *Taiteen jälki:*

Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä (2011).

Äänisuunnittelijan työnkuva on laaja. Tekninen murros, jonka voidaan katsoa tapahtuneen 1900-luvun ja 2000-luvun aikana, on yhtenä osatekijänä muuttanut suhdettamme ääneen. Äänen tallennustekniikoiden keksiminen 1800-luvun lopulla käynnisti äänitekniikan kehityskulun, joka mahdollistaa nykypäivänä mitä moninaisemman äänen muokkaamisen. Äänen käyttö ja sen mieltäminen varteenotettavaksi ilmaisuvälineeksi teatterissa on lisääntynyt ja kehittynyt viimeisen 30 vuoden aikana merkittävästi. Äänisuunnittelijan nopeus reagoida ja tätä kautta kyky olla mukana ryhmätyöprosessissa on kasvanut digitaalisten teknologioiden astuttua mukaan kuvaan. Äänisuunnittelu on laajentunut *äänitehoste-* ja *ääniefekti-* termien kyllästämästä ajattelusta kohti monimuotoista tehtäväkenttää, joka kokemukseni mukaan edellyttää äänisuunnittelijalta laajaa, monialaista taitotietoa.

Äänellä esiintyminen on tullut mahdolliseksi muutoinkin kuin perinteisten instrumenttien muodossa ja yhä useammin äänisuunnittelijuus laajenee sivuamaan esiintyjän roolia. Tätä aihetta käsittelemäni lopputyöni taiteellisen osion esimerkkien kautta. Erityisesti painotan tarkasteluni yhteen tiettyyn esityksen osa-alueeseen: foley-ääneen. Käyn läpi huomioitani, joita tuo elokuvaa varten kehittynyt jälkiäänitysmetodi minussa herätti, kun se tuotiin teatterin pariin esityksessä *Kolme sisarta* (2015). Foley-ääni on alun perin elokuvan tarpeesta syntynyt metodi tai prosessi, jossa parannetaan ääniraitaa jälkiäänittämällä studiossa ääniä, joita ei pystytä saamaan talteen kuvauspaikalta. Tietyllä tapaa foley on paluuta siihen, mistä äänisuunnittelun voi nähdä pyrkineen eroon viimeiset vuosikymmenet: äänitehosteiden tekemistä. Siinähan nimenomaan tehostetaan jotain tiettyä liikettä, toimintoa tai ympäristöä äänillä, esimerkkinä mainittakoon vaikkapa askeläänet. Äänistä tulee semioottisia merkkejä; ne viittaavat johonkin itsensä ulkopuolella. Kun äänen tuottamisen prosessi kuitenkin tuodaan osaksi näyttämötoimintaa, näkyville, samanarvoisena kaiken muun toiminnan

kanssa, ei asia ole näin yksinkertainen. Silloin ajaudutaan paljon laajempien merkityskenttien pariin, ja juuri tätä käsittelen luvussa 4.

Luvussa 5 kantavana teemana ovat kuulokkeet esityksen medianana. Luvussa käsittelen kahta tekemääni esitystä, joissa kuulokkeet olivat pääasiallisena äänentoistovälineenä. Näistä esityksistä kummunneista ajatuksista käsin pyrin sanallistamaan, minkälaisia lainalaisuuksia kuulokkeiden käyttöön esityksissä näyttäisi liittyvän. Huomioni liittyvät sekä käytännölliselle teknologian tasolle että kuulokkeiden vaikutuksiin kokemuksellisella tasolla. Luvun loppupuolella avaan kuulokkeiden vaikutuksia ja mahdollisuuksia esiintyjälle otsikolla *Esiintyjä ja kuulokkeet*. Tämän alaluvun pohjana ovat *Baskervillen Koira* -esityksen näyttelijöille laatimani kysymykset koskien heidän kokemuksiaan kuulokkeista.

Merleau-Pontyn filosofiassa on jotain äärimmäisen kutkuttavaa ja kiinnostavaa, mutta samalla jotain todella vaikeasti kiinni saatavaa. Olen pienestä pitäen ollut kiinnostunut monenlaisista asioista. Löysin vanhan ala-asteen todistukseni toiselta luokalta, jossa opettaja oli kirjoittanut seuraavasti: ”Olet kiinnostunut lähes kaikista elämän asioista. Tuot mielellään esille asioita, joita olet oppinut. Kiitos siitä”. Oli jännittävää löytää kyseinen todistus ja kirjoitus nyt, kun olen syventynyt pohtimaan tekijyyttäni ja kiinnostuksen kohteitani sekä syventynyt havainnon ja fenomenologian pariin ”musta tuntuu” -metodilla olettaen siellä suunnalla olevan jotain kiinnostavaa oman tekijyyteni ymmärtämiseksi. Näemmä olen jo pienenä janonnut tietoa laajalla skaalalla. Tämän, tiedon ja tietämisen, ohella minusta tuntuu, että olen aina ollut kiinnostunut asioiden kokemuksellisesta aspektista. Kokemuksessa sinänsä on jotain sellaista, mikä inspiroi minua. Jotain sellaista, jota on hankala pukea sanoiksi. Monesti en ole osannut sanallistaa, miksi ylipäättään teen taidetta. ”Teen asioita, koska minusta tuntuu”. Tässä kohtaa tukeudunkin Maurice Merleau-Pontyn ajatukseen, jossa havainto ”ei tarjoa totuuksia, kuten geometria, vaan läsnäoloa” (Merley-Ponty 2013, 83). Mielestäni kyseinen ajattelutapa vastaa sitä, mitä ruumiissani ja sisimmässäni tunnen. Sen yhteydessä sanat eivät lopullisesti karkaa, vaan palautuvat – ainakin hetkellisesti – kuvaamaan kokemustani havainnosta, läsnäolosta ja taiteesta ylipäättään.

Läsnäolo. Havainto ja kokemus tuottavat ja vaativat läsnäoloa. Läsnä oleminen ja maailmalle auki oleminen, sielläkö piilee taiteen tekemiseni

lähtökohta ja syy? Tämä opinnäyte olkoon yritys paikallistaa, sanoittaa ja ymmärtää omaa itseäni. Suhdettani muihin, maailmaan ja taiteeseen sekä ennen kaikkea itseeni. Se olkoon kunnianosoitus sille jollekin, mikä ei sanallistu. Sille hetkelle ajassa ja paikassa, jonkinlaisen flow-kokemuksen sisällä, kun ääni onnistuu kutomaan itseni läsnä olevaksi maailmaan.

Samoin kuin ääni, myös ajattelu ja havainto ovat ajallisia tapahtumia. Niissä kaikissa on läsnä virtaavuus. Ne kaikki edellyttävät avautumista jollekin, herkimistä ympäröivälle maailmalle, joka on alati muutoksessa. Samalla me olemme itse koko ajan muutoksen tilassa. Määritymme jatkuvasti uudelleen suhteessa ympäristöömme. Olen äärimmäisen tietoinen siitä, että tämä opinnäytetyö ei lopeta tai vie päätökseen mitään. Pikemminkin se on alkupiste jollekin uudelle, välietappi jollekin vanhalle. Ajan havaitseminen tapahtuu oman nykyisyyteni läpi, läsnä olemalla, kuten Merleau-Ponty esittää (Merleau-Ponty 2013, 110).

Jos jostain haluan pitää kiinni, on se optimistinen suhtautuminen maailmaan. Muistan, että pääsykokeissa valo- ja äänisuunnittelun laitokselle vuonna 2010 halusin korostaa tuota ominaisuutta itsessäni. Sen jälkeen optimistisuuteni on paikoin horjunut rankastikin. Onko tämä ala, jolla on helppo horjahtaa kyynisyyteen? En tiedä. Nyt kuitenkin kuusi vuotta myöhemmin kirjoitan opinnäytteeseeni Merleau-Pontyn ajatuksen, johon tunnen voimakkaasti samaistuvani: ”havainnon ensisijaisuus . . . on lääke skeptisyyttä ja pessimismii vastaan” (Merleau-Ponty 2013, 109).

”Edessämme on pikemminkin tie: sellainen kokemus, joka selkeyttää ja oikaisee itseään ja jatkaa keskustelua itsensä ja toisen ihmisen kanssa”

– Maurice Merleau-Ponty
(Merleau-Ponty 2013, 97.)

2. HAVAINNOSTA UUDEN TIEDON LÄHTEENÄ

Pohtiessani tämän opinnäytetyön aihetta, päädyin miettimään, mitä oikeastaan olen oppinut Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitoksella. Mitä oppeja, tietoja ja taitoja se on antanut minulle näiden kuuden opintovuoden aikana? Tämä kysymys nousi esille, sillä onhan opinnäytteen yksi tarkoitus tarkastella omaa oppimistaan ja omaa taiteellista kasvuaan.

Yksi suurimmista oppimisen kohdista liittyy keskustelemiseen. Tämän koulun aikana olen oppinut keskustelemaan. Ne sadat ja tuhannet keskustelut, argumentit ja vasta-argumentit, joissa olen saanut olla mukana, ovat avanneet ajatteluani monimuotoiseen ja ei-niin-yksioikoiseen suuntaan. Monenlaisista taustoista tulevat opiskelutoverit, opettajat ja vierailijat ovat olleet omiaan antamaan perspektiiviä ja moniäänisyyttä ajatteluni kasvuun ja kehitykseen. Kursseista arviolta 80% on ollut vierailevien opettajien vetämiä. Jokainen heistä tulee erilaisista tilanteista, jokaisella heistä on oma historiansa, jokainen heistä edustaa omanlaistaan käsitystä taiteesta, äänestä ja teatterialasta. Lisäksi kaikki opiskelutoverit ovat oma lukunsa sen lisäksi, että itsekkin omaa omanlaiset käsitykset asioista. Tällaisen mikstuuran saaminen on tuntunut hienolta. Ne monet tajuamisen hetket, että ”noinkin voi ajatella, noinkin voi hahmottaa tätä maailmaa”. Sellaisia hetkiä seuraa yleensä syvä itsereflektio, jolloin joko joutuu perustelemaan itselleen omat käsityksensä tyhjentävästi tai muuttamaan kantaansa. Kolmas vaihtoehto on tajuta, että molemmat näkökulmat voivat olla ja hengittää samanaikaisesti. Hiljalleen tajuaa, että maailma onkin harmaampi, vähemmän kontrastinen kuin olin luullut. Tällaiset havainnot ovat tuntuneet itselleni kaikkein kasvattavimmilta ja todellisuutta jäsentävimmiltä. En toki koe aikaisemminkaan olleeni mitenkään jyrkkä tai mustavalkoinen ajatusmaailmaltani, mutta silti näkökulmien laajeneminen on avartavaa.

Toki tällaisen pohdinnan voi kuitata pelkällä huomiolla tavallisesta kasvamisesta. Jokainen ihminen kehittyy koko ajan vanhetessaan ja on ulkoisille vaikutteille altis. Olen kuitenkin erityisen onnellinen siitä, että tämä

oma kasvamisprosessini on saanut tapahtua tällaisten ihmisten keskuudessa. Tuo prosessi tietenkin jatkuu edelleen. Uskon ja toivon että se on elinikäinen prosessi.

Ymmärryksen kehittymistä on tapahtunut ja tapahtuu taiteellista toimintaa harjoittaessani. Taiteellinen toiminta vaatii ja kehittää mielestäni tarkkaavaista havainnointikykyä maailmasta. Sen kautta voin kehittää omaa suhtautumistani ympäröivään maailmaan. Taiteellisen toiminnan voi nähdä kehollisena oppimisprosessina, jonka kautta voi ymmärtää paremmin nimenomaan maailman havainnollista luonnetta. Seuraavaksi pureudun tarkemmin tähän kokemukselliseen oppimisprosessiin.

2.1. Kokemuksellinen oppimisprosessi

Leena Rouhiainen avaa Maurice Merleau-Pontyn ajattelua artikkelissaan *Fenomenologinen näkemys oppimisesta taiteen kontekstissa* seuraavasti:

Mielestäni Merleau-Pontyn fenomenologiset käsitykset tarjoavat otollisen maaperän jäsentää taiteellista toimintaa kokemuksellisenä, ruumiillisena ja situationaalisenä oppimisprosessina. Hän ehdottaa, että taiteilijan tehtävänä on hahmottaa ja ilmentää omalakista ruumiillista tuntumaansa maailmaan. Niin tehdessään taiteilija kehittää ymmärrystään asioiden, tapahtumien ja ympäristön aistisesta ja havainnollisesta luonteesta sekä oman ruumiinsa tuntemuksista ja liikkumisen tai ilmaisuuden mahdollisuuksista (Rouhiainen 2011, 76-77.)

Oma kokemukseni on vahvasti saman suuntainen. Tehdessäni taiteellista työtä koen olevani perimmäisten kysymysten äärellä. Se vaatii huomion suuntaamista asioiden ja ilmiöiden pienimpiin osatekijöihin ja suhteen ottamista niihin. En koe, että taide ja sen tekeminen on erotettavissa elämästä. Taiteellisen prosessin keskellä huomaa kiinnittäväni huomiotani tarkemmin asioihin kuin ehkä keskimäärin arjessa tekisin. Toisaalta taiteellinen työskentely on tuonut tarkempaa havainnointia jokapäiväiseen

elämääni.

Koen, että olen ollut aina enemmän kiinnostunut auditiivisista asioista, kuin visuaalisista. Huomioni on kuitenkin enimmäkseen ollut sidottu äänen musiikillisiin käyttötarkoituksiin tai ylipäättään siihen, mitä ääni edustaa, mihin se on valjastettu. Vasta koulun myötä olen löytänyt oikean rakkauden ääneen ilmiönä. Havainnoin maailmaa paljon avarakorvaisemmin nyt. Kuuntelemaan on pitänyt opetella. Koulussa aivan ensimmäisiä kursseja oli Floris Van Manenin pitämä kuunteluun keskittynyt kurssi, jolta mieleeni on jäänyt yksi hänen paljon viljelemänsä ”one-liner”: ”Listening takes time, it takes time to listen”. Kuunteleminen todellakin vaatii ajankäyttöä, huomion suuntaamista havaintoon. Vertailussa nykyajan visuaalisen ähkyn lisääntymisen ja kiivastempoistuvan kuvallisen virran kanssa kuunteleminen ja siihen ajan käyttäminen erottuu maailmankuvallisesti edellisestä. Tämä on toki oma kokemukseni siitä, mitä maailmassa on tapahtumassa, mutta uskon monien samaistuvan siihen. Pysähtyminen kuuntelemaan, läsnäolo hetkessä on jotain, mitä haluan edistää maailmassa, jos se vain suinkin on mahdollista. En voi kuitenkaan teeskennellä, että olisi olemassa jotain sellaista kuin *puhdas kuuntelu*, vaan aistimme sekoittuvat jatkuvasti. Näköaistin dominoivuus on olemassa oleva ilmiö, mutta omassa olemisessäni olen yrittänyt herkistää huomiotani kuulon suuntaan. Asetan silloin tällöin vaikkapa kävelyllä ollessani erilaisia kuuntelutehtäviä itselleni. Yritän esimerkiksi kuunnella todella kauas tai aivan lähelle. Kuuntelun herkistäminen on äänisuunnittelijan työnkin kannalta tietysti ensiarvoisen tärkeää. Se on taito, joka menee minkä tahansa muun työkalun hallinnan edelle. Maailmasta kerääntyy havaintoja kokemusten pankkitilille sekä tietoisesti että tiedostamatta. Näin ollen koen, että taiteellinen työskentely tapahtuu itsessäni jatkuvasti; se millaisena työ tulee ulos vaikkapa teatteriin tehdyn äänisuunnittelun muodossa, ei ole vain lähikuukausien työn tulosta, vaan ammennusta koko elämänmittaisesta havaitsemisesta, kokemisesta ja erilaisen tiedon karttumisesta.

Havainto näyttäytyykin minulle taiteilijan tärkeimpänä työvälineenä ja materiaalina. Se on jotain, jota en voi millään tietoisesti täysin kontrolloida.

Havainnon kautta kerrytän tiedostamatta jatkuvasti erilaista tietoa maailmasta. En välttämättä osaa kaivata jotain tiettyä asiaa tai havaintoa elämässäni ennen kuin huomaan käyttäväni sitä tai siitä saatua tietoa johonkin osaan työskentelyäni. Siksi olen yrittänyt tietoisesti välttää ylenkatsomista missään asiassa. Tietyssä mielessä tämän voi nähdä hyötynäkökulmana: koskaan ei tiedä, mistä loppupeleissä on hyötyä itselleen. Mutta yhtä paljon kuin jostain voi saada, pitää myös antaa. Tämä tuo vastuun mukaan kuvaan.

Olen pitänyt hiljaisena tekemisen filosofianani sitä, että voin vaatia muilta vain sen, minkä olen valmis vaatimaan itseltäni. Tunnustan olevani jossain määrin taipuvainen perfektionismiin. En luovuta helposti äärimmäisissäkään tilanteissa, vaan vien loppuun sen minkä olen päättänyt tehdä. Tätä ei pidä kuitenkaan pitää synonyymina itsekurille, joka ei aina kuulu absoluuttisiin vahvuuksiini. Joskus tuntuu, että voisin olla armollisempi itselleni ja muille. Armollisuutta olenkin pyrkinyt opettelemaan kun tunnistan sellaisen tilanteen, jossa se oikeasti on tarpeen. Oma jaksaminen on ollut moneen kertaan koetuksella tiukkojen työputkien aikana varsinkin viimeisen muutaman vuoden aikana. Henkisen terveyden rajamailla kuljettaessa on syytä ottaa etäisyyttä tekemiseen ja vakavasti miettiä missä menee raja, jota ei halua ylittää.

Jo kandiportfoliossani käsittelin työssä jaksamista ja ryhmätyöprosessia. Tuolloin päädyin pitämään päättäväistä innostuksen säilyttämistä tärkeimpänä keinona välttää leipiintyminen. Silloin fokuksessani oli luovuuden säilyttäminen ja tylsistymisen välttäminen. Kolmessa vuodessa on ehtinyt tapahtua paljon asioista. Kokemusta on tullut huomattavasti lisää. Nyt suurennuslasini alla työskentely-teeman sisältä on enemmänkin uupumus. Käsittelen siis työssä jaksamista jonkun verran myös tässä kirjallisessa työssä.

Tähän mennessä olen luodannut lähinnä huomioitani omasta henkilöhistoriastani. Kuten myös jatkossa moneen kertaan tullaan toteamaan, ihminen havainnoi maailmaa omasta ruumiillisesta itsestään käsin. Olen pyrkinyt rakentamaan tekstin niin, että aluksi avaan ajatteluni havainnon ja kokemuksen prosesseista yleisesti ja loppua kohti pyrin kiinnittämään

huomioitani enenevässä määrin äänisuunnitteluun. Seuraavissa kappaleissa otan oman ajatteluni tueksi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologista ajattelua.

2.2. Kielestä

Huomion keskittäminen havaitsemiseen on mielestäni kiinnostavaa. Se, miten havainnoimme maailmaa on tulosta paljolti koko historiastamme. Kaikki mitä olemme kokeneet vaikuttaa siihen, miten havainnoimme todellisuutta. Havainto ei ole myöskään irrallinen ruumiista, kehomme viestit sekoittuvat ympäröivän todellisuuden vastaaviin, joista vasta yhdessä koostuu havaitsemamme maailma. Näin ollen havaitseminen itsessään luo todellisuutta, ei vain representoi sitä. Jokainen havainnoi maailmaa siis omista lähtökohdistaan.

Kun subjektiivinen havainto ja kokemus maailmasta käännetään kielelliseksi viestinnäksi tavoitteena jakaa se muiden subjektien kanssa, törmäämme käännösongelmaan. Kaikki havaintomme osatekijät eivät käänny kielen merkitysjärjestelmän sisälle sellaisenaan vaan typistyvät väistämättä yksinkertaistuksiksi. Lisäksi nämä monien subjektien – siis kaikkien meidän ihmisten – tuottamat kielelliset jäsennykset todellisuudesta, diskurssit, ovat kaikki olemassa yhtä aikaa. Se ei sinänsä eroa itse havainnon tasolla tapahtuvasta moninaisuudesta, onhan jokaisen kokemus omanlaisensa, mutta kielen tasolla erilaisten ymmärrysten kirjo tuntuisi kuitenkin pienenevän. Emme voi kielen avulla mitenkään tavoittaa kaikkia kokemuksemme osatekijöitä. Tästä syystä voi olla esimerkiksi hankala saada vakuuttuneeksi juuri koetun teatteriesityksen ainutkertaisesta mahtavuudesta sellainen ihminen, joka ei ollut sitä katsomassa. Hänelle todisteena on vain kertomukseni tuosta tapahtumasta, jossa toki pyrin tavoittamaan kaiken oleellisen kokemukseni osatekijöistä, mutta epäonnistun siinä kielen riittämättömyyden takia. Lukijalle saattaa olla myös tuttu sellainen tilanne, jossa joku yrittää selittää juuri kuulemaansa vitsiä yhtä hauskesti kuin sen itse kuuli ja hetken aikaa yritettyään päätyy toteamaan, että ei se ole yhtä hauska

näin kerrottuna. Hän saattoi toistaa vitsin sanasta sanaan oikein, mutta ehkä häneltä puuttuivat oikeat eleet ja ajoitus. Asioiden kieleen piirin tullessa tapahtuva typistyminen tarjoaa meille eittämättä mahdollisuuden keskustella ympäröivästä todellisuudestamme toistemme kanssa, mutta jättää taakseen monia nyansseja.

2.3. Havainnon paradoksi - Ristiriita

Eräs objektiivisen ajattelun filosofista diskurssia koskeva tunnusomainen piirre on, että siinä monimielisistä tai hämäristä kategorioista pyritään aina viime kädessä eroon: objektiivisessa ajattelussa tähdätään kohti ristiriidattomuutta. Merleau-Pontyn mukaan havainto ei jää ajattelun ja kielellisen kuvauksen tavoittamattomaksi, mutta havaintoa kuvatessa tietynlaisten ristiriitaisuuksien myöntäminen on väistämätöntä (filosofia.fi 2014.)

Merleau-Pontyn mukaan tieto perustuu aina pohjimmiltaan havaintoon. Hän kutsuu havaintoa alkuperäisen kokemuksen tasoksi. Hänen kritiikkinsä kohdistuu objektiiviseen ajatteluun, jonka taustaoletuksena on jonkinlainen ideaalien maailma. Sellainen ajattelu kääntyy pitämään ruumista pelkkänä aineellisena kappaleena ja ajattelua puhtaana tietoisuutena. Havainnon ristiriitaisuudella Merleau-Ponty tarkoittaa käsitykseni mukaan enemmänkin monitulkintaisuutta, kuin loogista ristiriitaa. On kyse havainnon paradoksista. Havainnon ajattelemisesta tekee vaikeaa se, että se ei asetu eksaktin tiedon kohteeksi. Se ei myöskään ole ajattelua ohjaava ideaali. Tästä huolimatta Merleau-Ponty väittää havaintoa alkuperäiseksi kokemuksen tasoksi, johon kaikki tieto perustuu (filosofia.fi 2014.)

Tällainen ajatus resonoi oman ajatteluni kanssa samansuuntaisesti. Mieli ja ruumis eivät ole erotettavissa toisistaan, vaan ne ovat toisiinsa kietoutuneena yksikkönä. Havainto on monisyinen tiedon lähde, osittain johtuen juuri tästä mieli-ruumis yhteensulautumasta. Yksi havainto voi saada monenlaisia tulkintoja, jotka kehittyvät ihmisen kehityksen mukana.

Suhtautuminen asioihin muuttuu ajan myötä. On äärimmäisen vapauttavaa ajatella ja huomata, että käsityksiään asioista voi muuttaa ja kehittää. Kyse on aina kontekstista. Siitä miten olemme suhteessa asioihin ja miten ne ovat suhteessa meihin. Havainto ei siis näyttäydy minulle eksaktin tiedon lähteenä vaan ymmärryksen kartuttamisena suhteessa muuntuvaan maailmaan ja muuntuvaan itseen. Havainto ”ei tarjoa totuuksia, kuten geometria, vaan läsnäoloa” (Merleau-Ponty 2013, 83). Mielestäni tästä seuraa, että ainut keinomme olla suhteessa muuntuvaan maailmaan, pysyä kyydissä, on olla läsnä havainnon kautta.

Merleau-Pontylle esitettiin aikanaan kritiikkiä siitä, että hänen kuvauksensa havaintomaailmasta löytävät siitä ristiriitoja. Kuinka ristiriidat voisivat olla jotain perimmäistä? Itsestäni tuntuu, että ristiriidat juuri ovat perimmäisen äärellä. Se on hedelmällistä. Taide on juuri se väylä, jossa tätä ristiriitaisuutta voi tutkia, jäsentää ja ymmärtää. Merleau-Ponty toteaa, että ristiriidaton ajattelu, jos sellaista on olemassakaan, ”sulkee ulos havainnon maailman pitäen sitä pelkkänä ilmiönä”. Ristiriitaisuus juontuu havaintokokemuksen sekavuudesta, joka taas pakottaa ajattelemaan (Merleau-Ponty 2013, 91-92.)

Leena Rouhiainen toteaa artikkelissaan *Fenomenologinen näkemys oppimisesta taiteen kontekstissa*, että Merleau-Pontyn mukaan taiteilijan tehtävänä on hahmottaa ja ilmentää omalakista ruumiillista tuntumaansa maailmaan (Rouhiainen 2011, 76). Tässä mielessä taiteilija on oppilas, joka opiskelee maailmaa oman ruumiinsa kautta, mutta myös taiteensa kautta; hän ei pelkästään ilmennä oppimaansa taiteessaan vaan nuo prosessit ovat kietoutuneet yhteen.

Kuuntelu on mielestäni äänisuunnittelijan opiskelun väline. Taiteellisen toiminnan kautta kuuntelua joutuu viemään pidemmälle, tietyllä tavalla jalostamaan havaintojaan. Omassa taiteen tekemisessäni koen vahvasti kehittyväni samalla ihmisenä. Ymmärrys maailmasta kertyy kun herkistää itsensä sen havainnolliselle luonteelle. Taiteilijuus on pitkälti juuri tätä herkistymistä maailmalle, mutta ennen kaikkea herkistymistä itselleen, ruumiin rajaamalle psykofyysiselle olennolle. Nämä rajat ovat kuitenkin

huokoiset ja muuntuvat, kuten Merleau-Ponty huomauttaa; esineet ja ympäristöt toimivat ruumiin jatkeena (Rouhiainen 2011, 87.) Ymmärrys karttuu siis hiljalleen, mutta samalla tulee huomioida, että ymmärryksen karttumiselle ei ole tiettyä päämäärää. Olemme jatkuvassa muutoksessa yhdessä ympäröivän maailman kanssa. Siinä mielessä olemme huokoisia.

Taiteen ydin on mielestäni ennalta tuntemattomassa. Tietoa voi olla monenlaista. Tiede ja varsinkin luonnontieteet etsivät yhtä todennettavissa olevaa totuutta. Wikipedia, ilmainen vapaan sisällön internet-tietosanakirja määrittelee tieteen seuraavasti:

”Tieteen tarkoituksena on kertoa ympäröivästä maailmasta varmoja totuuksia ja tieteen pyrkimyksenä on muuttaa maailma kielelliseen muotoon selittämällä todellisuutta tosien väitteiden avulla, jotta ihmiset voisivat ymmärtää todellisuutta ja siirtää tieteelliseen tietoon perustuvaa tietämystä toisilleen toden kommunikaation avulla”.

Kieli on perustavanlaatuinen ehto tieteen harjoittamiselle, sillä tiedon kommunikaatio perustuu kovin usein kieleen. Ilman kieltä ei ole tiedettä. Väitteet todennetaan empiirisin tutkimustuloksien tai kumotaan vääräksi uuden tiedon tullessa ulottuville. Tätä kutsutaan falsifikaatioksi. Tiede pyrkii objektiivisuuteen. Ristiriitainen tieto ei ole tieteessä toivottavaa vaan pyrkimys on löytää totuus. Mitä totuus voisi tarkoittaa taiteen piirissä?

2.4. Totuudesta

Jos teen teatteriesityksen, jonka avulla haluan väittää vaikkapa maapallon olevan pyöreä eikä pannukakkua muistuttava, onko se totuus? Miten lähestyä ylipäättään koko totuuden käsitettä? Onko se maailma, jonka koemme, todellinen? Vai onko oman, rajoittuneen kokemuksemme tuolla puolen jotain “suurempaa”, jotain universaalia? Havaitsen ympärilläni asioita, ne näyttävät minulle väistämättä todellisina. Voinko luottaa tähän havaintooni? Samalla kun havaitsen ympärilläni asioita, olen myös jollain

tasolla tietoinen äärettömästä määrästä muita asioita, jotka voisivat uida sisään havaintokokemukseeni (Merleau-Ponty 2013, 156.) Näin on, koska olen historiani aikana havainnut nuo asiat. Minulla ei ole syytä olettaa niiden kadonneen. “Voimme ajatella maailmaa vain siksi, että meillä on jo edeltä kokemus siitä” (Merleau-Ponty 2013, 88). Olemme suhteessa maailmaan siis oman ruumiimme ja historiamme kautta.

Merleau-Ponty puhuu *Romaani ja metafysiikka* -teoksessaan tietoisuudesta ja esittää tietoisena olemiseen kuuluvan jatkuvan epämukavuuden. Havaitessamme jotain, tulemme tietoisiksi sen ajallisesta läsnäolosta jo ennen meidän havaintoamme. Se oli siis olemassa jo aiemmin. “Jokainen asia voi vahvistaa olemisensa vain riistämällä minulta omani, ja tiedän aina hiljaa itsessäni, että maailmassa on muutakin kuin minä ja minulle avautuvat näkymät” (Merleau-Ponty 2013, 157.) Maailma siis näyttää olevan olemassa ilman minua itseäni. Tämän transsendenssin, eli käsityskyvyn ylittävän mysteerin yli pääsemme Merleau-Pontyn mukaansa helposti, kun kyse on esineistä ja asioista. Lopulta huomaamme asioiden tarvitsevan huomiomme – tai mahdollisuuden huomioomme – jotta ne voivat olla. “Minä olen siis tietoisuus, välitön läsnäolo maailmassa, eikä mikään voi väittää olevansa, ellei sitä ole jollakin tavalla kudottu kokemukseni kankaaseen” (Merleau-Ponty 2013, 158.)

Asia kuitenkin mutkistuu merkittävästi, kun otamme tarkasteluun toisen ihmisen transsendenssin. Toisen ihmisen tietoisuutena oleminen ajaa siihen johtopäätelmään, “että olen hänelle vain äärellinen, määrätty, tietyssä maailman kolkassa *näkyvä* kohde” (Merleau-Ponty 2013, 158.) Tämä vaatii Merleau-Pontyn mukaan oman tietoisuutemme lakkauttamista, toiselle objektina olemista. Mutta kuinka tällöin suhtautua niin todentuntuiseen kokemukseemme itsestämme? Levottomuuden lievittämiseksi yritämme Merleau-Pontyn mukaan häivyttää asian tietoisuudestamme. Tämä ajatus on mielestäni äärimmäisen vaikeasti ymmärrettävä, jos kohta tuon vaikeuden hyväksyminen ja tiedostaminen näyttäisi sisältyvän Merleau-Pontyn ajatukseen. *Miten voisin lakkauttaa oman tietoisuuteni? Koska en voi sitä tehdä, häivytän sen mielestäni.*

Jos, kuten olen tässä ja edellisessä kappaleessa sivunnut, havainto ei tarjoa totuuksia, vaan läsnäoloa ja havainto on ensisijainen tiedon lähde, mielestäni siitä seuraa, että läsnäolomme maailmassa havainnon kautta on myös ainut keinomme olla siinä. Eikö siitä seuraa, että havainnoivana subjektina läsnä oleminen on totuus? Tältä pohjalta näyttäisi siltä, että ei olisi olemassa mitään ideaalien maailmaa, jotain johon kaikki olisi yksiselitteisesti palautettavissa. Jos näin on, mielestäni Merleau-Pontyn ehdotus taiteilijan tehtävästä on varsin osuva. ”Hän ehdottaa, että taiteilijan tehtävänä on hahmottaa ja ilmentää omalakista ruumiillista tuntumaansa maailmaan” (Rouhiainen 2011, 76). Tästä johtuen tarkastelenkin seuraavaksi havainnoimisen ja ruumiin yhteyttä.

2.5. *Ruumiista*

Kaikki havaitseminen ja maailmassa oleminen tapahtuu ruumiillisuutemme ehdoilla, ruumiista käsin. Emme ole irrallisia ykseyksiä tai maailmasta erillisiä tarkkailijoita. Kiinnostava ajatus on se, että Merleau-Pontyn filosofiassa ruumiillisuus määrittelee paitsi olemassaolon ja havaitsemisen mahdollisuuksia, myös koko meidän ajatteluumme ja vapauttamme. Havainnot maailmasta sekoittuvat oman kehon viesteihin. Se, että abstrakti ajattelumme on mahdollista vain ruumiillisuutemme antamissa rajoissa on äärimmäisen mielenkiintoista.

Havainnossa reflektio tapahtuu refleктоimattoman ruumiillisen elämän perustalta. Reflektiolla Maurice Merleau-Ponty tarkoittaa tarkkaavaista huomiota, havainnointia tai tietoisuutta kohteesta, toimintaa, joka tehdään reflektiivisen ”etäisyyden päästä”. Refleктоimaton kokeminen yhdistyy hänellä ruumiilliseen maailmasuhteeseen, joka toteutuu tarkkaavaisesta huomiosta riippumatta. (filosofia.fi 2014.) Kuten jo aiemmin mainitsin, ihmisen olemassaolo on siis käsitettävissä ruumiin ja mielen moniselitteisenä yhteytenä.

Taiteellisessa toiminnan kontekstissa abstraktin ajattelun voisi nähdä olevan yksi tärkeimmistä ”työkaluista”. Itse näkisin sen taiteellisen toiminnan lähtökohtana. Se, että kykenee monitahoiseen, abstraktiin ajatteluun, sellaiseen, joka ei pelkästään heijastele aistittavan, fysiikan lakeja

noudattavan maailman lainalaisuuksia vaan kykenee luomaan omat rakenteensa, on kaiken luovan työn perusta.

Tämä asettaa itsestään huolehtimisen yhdeksi tärkeimmistä asioista. On äärimmäisen tärkeää, että omasta fyysisestä kunnostaan pitää huolta. Tuntuu kummallisen typerältä tehdä näinkin itsestään selvältä tuntuva huomio, mutta oman kokemukseni (joka pohjautuu huomioihin omasta toiminnastani sekä huomioihin ja keskusteluihin kollegoideni kanssa) mukaan tällainen itsestäänselvyys on myös yksi helpoimmista ja ensimmäisistä asioista unohtaa. Jos laiminlyö kehoaan ja fysiikkaansa, tulee samalla tehneeksi tuhoa omaan ajattelulliseen kapasiteettiin. Merleau-Pontyn filosofia ei tee eroa mielen ja ruumiin välille. Havaitsija on yksi kokonaisuus, joka ei ole typistettävissä osatekijöihinsä. Havaitsija ei myöskään ole irrallinen havaitsemistaan asioista; hän on ruumiillinen, ei ideaalinen (filosofia.fi 2014.)

Ihminen on kokonaisuus. Jos olemme jonkinlainen yhteen kietoutunut mieli-ruumis kokonaisuus, voisi kuvitella, että konflikti jossain osassa tätä kokonaisuutta heijastuu myös sen muihin osiin. ”Kaikki vaikuttaa kaikkeen”. Päädyn ehkä melko suoraviivaisesti johtopäätökseeni. Koska kuitenkin tämän opinnäytteen lähtökohdat ovat vahvasti omasta ruumissubjektistani lähtevät havainnot ja kokemukset, sallin itselleni tämän ”oikaisun”. Tunnen, että tästä ajatuksesta aukeaa polku, jonka varrella ovat monet käytännön tekemistä koskevat kysymykset ja tuota tekemistä ohjaavat arvomaailman vastaavat kysymykset.

Olen itse tehnyt koulun ohella töitä muutamia vuosia freelance-pohjalta. Vuosina 2014-2015 kävin läpi intensiivisen työputken. Laskin, että heinäkuusta 2014 heinäkuuhun 2015 tein: näyttämötaiteen saralla kuusi ensi-iltaa, joissa olin äänisuunnittelijana; yhden elokuvan sävellyksen, joka edellytti useita matkoja Tukholmaan; levyn äänityksen, miksauksen, masteroinnin ja tuotannon sekä toimin kesäteatteri-esityksessä ajajana ja miksaajana. Tähän päälle tein muutamia irtokeikkoja, joista osa suuntautui ulkomaille. Tämän jälkeen oli viikon loma, jonka jälkeen alkoi lopputyöni taiteellisen osion harjoitukset. Esityskausi siitä oli ohi lokakuussa 2015.

On sanomattakin selvää, että tuon kaiken jälkeen olin väsynyt. Itse asiassa olin pelottavan väsynyt. Tiukka tahti alkoi vaikuttaa jo henkiseen terveyteen ja ylipäättään oli vaikea toimia jokapäiväisessä elämässä saati taiteellisessa työryhmässä. Sen yksityiskohtaisemmin avaamatta sen hetkistä

terveydentilaani tyydyn toteamaan, että luovuus oli kateissa ja minulla oli sekä henkisesti että fyysisesti paha olo.

Tätä kirjoittaessani tuosta putkesta on hieman yli neljä kuukautta. Tämän neljän kuukauden aikana olen pitänyt rauhallisempaa tahtia, mutta opintoni loppuun saattaakseni olen suorittanut viimeisiä koulukursseja ja tehnyt yhden produktion osana opintojani. Varsinaista lomaa en siis ole onnistunut pitämään. Neljän kuukauden rauhallisemman jakson jälkeen en koe vieläkään olevani täysin normaalissa tilassa, mutta ero on toki huikea. Enää päätäni ei ympäröi sumu.

Tämän oppinnäytetyöni on tarkoitus reflektoida kuuden vuoden aikana oppimaani. Silti yhtä tärkeimmistä tuon aikaperiodin sisällä opituista asioista en oppinut koulusta. Se tuli puun takaa, elämänkoulusta. Loppuun palaminen ei ole leikin asia. Sen kanssa ei kannata hivotella tai pelleillä. Voin todeta, että itse kävin katsomassa, missä tuo raja menee, eikä siellä ollut kaunista. En voi suositella sitä kenellekään. Todistin itselleni, että pystyn selviytymään noinkin tiukan rupeaman läpi. Mutta mitä järkeä siinä on? Mitä järkeä on selviytyä rimaa hipoen, suorittaa kaikki kunniallisesti, pystymättä nauttimaan mistään?

Se, että en olisi nauttinut yhdenkään produktion tekemisestä ei ole täysin totta. Itse asiassa nautin niistä kaikista. Pidin niiden tekemisestä ja olisi sääli, jos en olisi päässyt olemaan niissä mukana. Mutta mitä työn nautittavuus olisikaan voinut olla jossain muussa tilanteessa!

Ei on sana, jonka sanominen on yllättävän hankalaa. Siinä vaiheessa, kun kysytään töihin – siis sellaiseen toimeen, josta vastineeksi saa rahaa – vielä kiinnostavien ihmisten kanssa kutkuttavien taiteellisten reunaehtoien säestäessä kyselyä kuin linnunlaulu kesäillassa – ei-sanan sanominen on vielä vaikeampaa. Teatterialalla työllistyminen on kokemukseni mukaan usein kiinni siitä, että oikea nimi on oikeiden ihmisten huulilla oikeaan aikaan. Oman työllistymisen perään haikailevan henkilön kannalta oikea nimi on tietenkin yhtä kuin oma nimi. Kieltäytyminen töistä tarpeeksi useasti saattaa tietää sitä, että oma nimi ei enää keikukaan potentiaalisten työryhmää kasaavien henkilöiden kielenkärjellä niin herkästi. Kaikesta tästä huolimatta omat rajat on opittava tunnistamaan ja myös opittava toimimaan niiden mukaan. Kokemuksen karttuessa lisääntyy myös taju siitä, millaista työmäärää tietyin reunaehdoin toteutettavat projektit mahdollisesti tulevat vaatimaan.

Osaltaan uupumusta aiheuttaa, jos työ on organisoitu huonosti. Tämä pätee sekä koko ryhmän työskentelyyn, että oman työn organisointiin. Tunnistan omassa tekemisessäni useita ongelmakohtia, joissa voisin toimia paremmin vähentääkseni turhaa kuormitusta. Työn aikataulutus ja siitä kiinnipitäminen ovat avainasemassa siinä, että myös vapaa-ajalle jää aikaa. Paremmat priorisointitaidot taas auttaisivat fokusoimaan siihen, mikä on oikeasti tärkeää ja mahdollistaisi työn johdonmukaisemman etenemisen. Koska ajankäytön työkaluista voisi kirjoittaa oman tutkielmansa, jätän sen tältä erää tähän, mutta totean silti, että fyysinen kunto vaikuttaa jaksamiseen merkittävästi. Siitä huolehtimisen olen ottanut yhdeksi tärkeimmistä tavoitteistani jatkossa. Sillä on suora suhde työn tekemiseen, siinä jaksamiseen ja sitä kautta luovuuteen. Sillä on vaikutusta mielen kapasiteettiin käsitellä eteen tulevia asioita. Myös ravitsemusta ja ylipäättään tasapainoisia elämäntapoja ei voi painottaa tarpeeksi. Pahinta on joutua kierteeseen, jossa ei ehdi huolehtia kunnostaan, miettiä mitä syö ja kuinka usein. Jossain vaiheessa niistä ei edes jaksa pitää huolta ja oravanpyörä on valmis. Työn tekeminen ja luovuus kärsivät kaikkien muiden elämän osa-alueiden lisäksi.

Seuraavassa luvussa siirryn käsittelemään työn tekemisestä ja äänisuunnittelusta tekemiäni huomioita. Luvussa 3 käsittelen enemmän yleisiä huomioitani ryhmätyöprosesseista ja tekemisen tavoistani. Luvusta 4 eteenpäin fokusoin kirjoittamistani yksittäisistä teoksista syntyneisiin ajatuksiin teosesimerkkien avulla.

3. HUOMIOITA ÄÄNISUUNNITTELUSTA

Yksi tärkeä syy sille, että teen teatteria ja taidetta ylipäättään, on, että haluan nostaa esiin maailmasta jotain meille arkipäivässämme huomaamattomia asioita. Haluan nostaa tietoisuutta ympäröivästä maailmasta, kurkottaa alueelle, joka ei ole tiedossamme.

Taiteessa subjekti korostuu. Jokaisen subjektiivisen havainnon ollessa erilainen, myös jokaisen ruumiillinen tieto ympäristöstään määrittyy jokaisen subjektin kohdalla erilaiseksi. Taiteen voima on mielestäni siinä, että se sallii monenlaisten totuuksien yhtäaikaisen olemisen rinnakkain, vähentämättä yhdenkään niistä arvoa. Itse asiassa taiteella ei ole arvoa, jos arvo ymmärretään jonkinlaisena hyödykkeellisenä, mitattavana suureena. Kasvava trendi on, että taiteellekin pitäisi pystyä osoittamaan hintalappu. Taiteella on kuitenkin suuri merkitys sekä yhteiskunnallisesti että yksilötasolla ja se piilee juurikin taiteen moninaisia näkökulmia mahdollistavassa luonteessa.

”Merleau-Ponty argumentoi sen puolesta, että merkitys ja järkiperäisyys syntyvät, kun näkökulmat sekoittuvat ja vahvistavat toisiaan. Koska subjektiivisuus on juuriltaan toisiin ja maailmaan kietoutunutta ja koska merkitys on dialogista, emme yksin aseta olemuksemme tai saavutuksemme merkitystä. Taiteilijat tarvitsevat toisten tunnustusta ymmärtääkseen teostensa luonnetta – miten ne vaikuttavat ihmisiin ja mitä merkityksiä ne kantavat (Rouhiainen 2011, 88.) Teokseen vastaaminen on myös taitelijan tunnustamista (Busch Rouhiainen 2011, 88 mukaan).

On selvää että tällaiset merkitykset ovat edellä mainittujen seikkojen vuoksi jokaisen subjektin kohdalla erilaisia. Kuten Merleau-Pontyn argumenteista käy ilmi, taiteilija ei voi yksin asettaa teoksensa tai työnsä merkitystä. Olemme kaikki tässä maailmassa yhdessä. Jos taide on lähtökohtaisesti suunnattu itsestä ulospäin, ilmentämään henkilökohtaista, sinänsä kuitenkin uniikkia

maailmasuhdettamme, ja jos emme ole irrallisia ideaaleja maailmasta, ei teoksen merkitys asetu vain meistä käsin vaan koko muu maailma ja toiset subjektit vaikuttavat siihen. Yritän esittää asian vielä selkeämmin. Minulla on oma näkökulmani, oma suhteeni ympäröivään maailmaan, josta käsin teen asioita. Teoksen vastaanottajaa en voi ensinnäkään välttämättä tietää ja vielä vähemmän päästä hänen kokemukseensa käsiksi sellaisenaan. Voin ajatella maailmassa olevan jotain kaikille jaettua, jotain universaalia, jonka avulla voin yrittää heijastella teoksen mahdollisia merkityshorisontteja. Vasta toisen vastaanotto ja reaktiot paljastavat mihin merkitys asettuu. Merleau-Ponty käyttää sanaa tunnustus, enkä ole aivan varma tarkoittaako hän kaikkea huomiota koskien jotain teosta, vai onko hänen ajatuksensa hieman elitistisempään toisten taiteilijoiden selkääntaputtelun suuntaan kallellaan. Olisin kuitenkin taipuvainen johtamaan hänen ajatuksensa monella tasolla tapahtuvaksi itsesäätely-prosessiksi, joka antaa mahdollisuudet korjata tekijyytensä suuntaa, jos tarvetta ilmenee. Prosessi tapahtuu toisten tekijöiden kanssa esimerkiksi ryhmätyössä ja yleisön kanssa palautteen muodossa, joka taas voi tapahtua monella tavalla. Myös itse voi harrastaa eräänlaista reduktiota, höllentämällä normaalia maailmasuhdettaan ja yrittämällä asettua jonkin toisen rooliin, itsensä ulkopuolelle. Etäisyyden ottaminen omaan tekemiseen voi olla hankalaa, mutta sitäkin tarpeellisempaa oman laaduntarkkailun kannalta.

Kieltä tähän taiteilijan tunnustamiseen ei välttämättä tarvita, kritiikki lehdessä ei ole ainut tapa. Mieleeni nousee ensimmäiseksi esimerkki musiikin puolelta. Erilaisissa yhtyeissä soittaneena tunnistan sen hetken, kun kaikki kulkee täydellisesti ja tuntuu, että kanssasoittajat hyväksyvät ja ovat tiukassa dialogissa sen kanssa, mitä itse tekee. Tästä syntyy keskustelu, jossa ei kuitenkaan käytetä sanoja. Soittajat ovat flow-tilan vallassa, jossa tuntuu, että kaikki virtaa kuin itsestään eteenpäin. Tällaisina hetkinä tuntuu, kuin olisi äänen sisässä, eräänlaisen kokemuksen virran vietävänä. Käänän Merleau-Pontyn ajatuksen taiteilijan tunnustamisesta kuvaamaan luontevasti ryhmätyöprosessia parhaimmillaan. Näkökulmat sekoittuvat ja vahvistavat toisiaan parhaimmillaan joksikin sellaiseksi, jota ei ennalta osattu olettaa.

3.1. Ryhmätyöstä

Freelance-työskentelyssä on se hyvä puoli, että saa tehdä töitä monien eri ihmisten kanssa. Monet erilaiset työyhteisöt pitävät ajattelun virkeänä ja vaihtelu auttaa säilyttämään mielen notkeuden työskentelyssä. Ryhmätyön hienointa antia on yhteinen mentaalinen pääoma, joka ideaalitilanteessa vie koko ryhmää eteenpäin. Työryhmän vaihtuessa täytyy määrittää aina uudelleen suhteessa tilanteeseen. Tämä on samalla myös suurin haaste vaihtelevissa työyhteisöissä. Energiaa kuluu yhteisen kommunikointitavan ja yleisten toimintatapojen löytämiseen. Suurimmat työryhmissä kohtaamani konfliktitilanteet ovat liittyneet lähes poikkeuksetta kommunikaation puutteeseen; siihen, että puolin ja toisin ei ole osattu puhua auki lähtökohtia ja tavoitteita. Ryhmätyössä syntyy helposti yhteisen päämäärän illuusio. Varsinkin koko ajan vaihtuvissa työryhmissä on tärkeää pyrkiä keskustelemaan auki yhteiset tavoitteet, joita juuri tällä käsillä olevalla projektilla on ja sille asetetaan. Omat tavoitteet muuttuvat helposti harhaiseksi luuloksi siitä, että myös muut jakavat ne. Miten kukaan voisi niitä jakaa, jos niitä ei ole koskaan avannut muille? Tällaiset luulot synnyttävät konflikteja ihmisten välille ja koko prosessi kärsii.

Työryhmässä toisten työskentely ruokkii parhaimmillaan omaa työskentelyä ja ajattelua sellaiseen suuntaan, johon ei olisi tullut yksin päätyneeksi. Jään miettimään, kuinkahan paljon lopulta hyväksytämmeään työtämme työryhmässä ja millä tavoin se mahdollisesti ohjaa työskentelyämme? Kuinka hanakasti olen lopulta valmis pitämään kiinni omasta ideastani, jonka koen olevan toimiva, mutta joka on jollain tavalla joko ristiriidassa tai liian hankala yhteisen suunnan kannalta? Usein ainakin olen huomannut, että isojen, kokonaisuutta laajasti määrittävien ratkaisujen takana seisomiseen vaaditaan melkoisesti kanttia ja varmuutta idean toimivuudesta. Muiden työskentelyyn suuresti vaikuttavien ideoiden tuominen esiin liian myöhäisessä vaiheessa voi olla tuhoon tuomittu yritys, mutta tarpeeksi ajoissa ne voivat parhaimmillaan määrittää koko teoksen suunnan. Yhteisen kokeilemisen kulttuurin syntymisen teoksen tekoprosessin

sisälle koen lähtökohtaisen tärkeäksi, jotta jotain yllättävää voi syntyä. Kuten luvun alussa totesin, pidän tärkeänä kurkottaa alueelle, joka ei ole juuri nyt tiedossamme. Yhteinen tutkimusretki tuntemattomaan voi tuntua joillekin pelottavalta, koska se vaatii aina siltä kuuluisalta mukavuusalueelta poistumista. Koen, että se on kuitenkin ensiarvoisen tärkeää, jos haluamme löytää ja luoda todellisuutta, emmekä vain kuvata, representoida olemassa olevaa. Minulla on kokemuksia siitä, miten hienoja asioita voi syntyä, kun on yhteinen sopimus kokeilemisesta, joka sisältää tilan epäonnistua ja haparoida. En koe olevani kotonani sellaisessa työprosessissa, jossa asioista keskustellaan keskustelemasta päästyään. Prosessissa, jossa jatkuvasti keskustellaan esimerkiksi kohtausten tapahtumat valmiiksi, ilman, että kokeillaan tulosvastuuttomasti, koen tukehtuvani. Kaikki asiat käyvät tällöin järjikkoneiston läpi, eikä mitään yllätyksellistä pääse syntymään. Tätä voisi verrata Maurice Merleau-Pontyn huomioon objektiivisesta ajattelusta, jossa ristiriidat pyritään hävittämään.

Kehollinen vaikuttuminen on toinen tärkeä seikka, jota mietin, sen ohella, että saamme vaikutteita muilta työryhmässä suullisen keskustelun myötä. Huomaan usein saavani vaikutteita työhöni esiintyjien kehollisesta ilmaisusta. Saatan esimerkiksi saada innoituksen kohtausten tai koko esityksen äänimateriaaliin, rytmiin tai dynamiikkaan jostakin liikkeellisestä, esiintyjien kehoillaan tuottamasta eleestä. Voin joko lähteä kommentoimaan liikettä, tehdä sen myötä tai sitä vastaan. Joskus joku pienikin asia voi toimia kimmokkeena idealle. Myös kehollinen liikkumattomuus tai pidätetty liike voi olla inspiroivaa. Jaana Parviainen puhuu kirjassaan *Meduusan liike* (2006) kinesteettisestä eläytymisestä. ”...eläytymisessä tavoitamme kokemuksen, joka ei ole kuva toisen alkuperäisestä kokemuksesta, mutta ei myöskään palaudu vain omiin aikaisempiin kokemuksiimme” (Parviainen 2006, 101). Näinpä eläytymällä toisten liikkeeseen ja käyttäen tästä syntynyttä kokemusta jollain valinnaisella tavalla synteessissä esityksen äänisuunnittelun luomiseen, voi syntyä mielenkiintoisia tuloksia. Jälleen kerran jotain sellaista, johon ei olisi yksin päätynyt.

3.2. Rytmisen dynamiikka

Pimeys. Sulkeudun huminan hämärään. Staattinen hurina jostain ylhäältä, jonka hiljaisuuden rikkoo hento naisääni jostain kauempaa. Esteen takaa. Henkeni hieman salpautuu. Tunnen veren kohinan enemmän kuin kuulen sen. Se johtuu noista seitsemästäkymmenestä toisesta, jotka istuvat tuon katsomorakennelman päällä, jonka takana olen piilossa. He eivät tiedä minusta, mutta minä tiedän heistä. Käsissäni olevasta mobiililaitteesta tulevaa valoa peitellen astelen hiljaa lähemmäksi. Liu`utan jalkojani, jotta pitäisin vähemmän ääntä. En näe juuri mitään. Sitäkin tietoisempi olen omasta olemisestani, jota nyt yritän häivyttää, jottei minua huomata. Naisääni kertoo jostakin venäläisestä perheestä, jota en kuitenkaan kuuntele. Kuulen, hänen äänensä sävyt ja rytmit. Tauot ja intonaatiot. Tunnistan viimeiselle lauseelle tunnusomaisen niekauksen ja sen jälkeen poistuvat askeleet. Ovi narahtaa hangaten puista lattiaa sen alaosassa olevalla kumilärpäkkeellään. Sulkeutuu. Kaksi matalaa tutum-ääntä. Hiljaisuus. Päässäni humisee. Nyt.

Otan askeleita eteenpäin ihmisten sivussa. Hahmotan hämärässä hieman katsomorakennelmaa, sen verran, etten törmää siihen vaan pystyn kävelemään sen ohi. Lavalle syttyy valospotti mikseripöydän luo, jota kohti askeleeni vievät. Hengitän syvään sisään äärimmäisen tietoisena ihmisistä vasemmalla. Palaan itseäni. Nyt olen vain minä.

Asetan mobiililaitteen pöydälle. Sen alumiinipinta tuntuu kylmältä ja liukkaalta. Pöytä on niin täynnä tavaraa, että reunalla on vain kapea kohta, johon voin sen laskea. Teen sen varoen, mutta arvokkaasti. En kiirehdi, mutta olen ripeä. Seuraavaksi käteni ohjautuu läppärin näyttövaloa ohjaavalle nappulalle. Minun ei tarvitse nähdä sitä, tiedän että se on yläreunan kolmas nappi vasemmalta. En laske kolmeen, vaan asettaessani sormeni sinne etusormeni on automaattisesti tuon napin kohdalla. Kuten aina ennenkin. Seuraavaksi nostan pölysuojan mikserin päältä. Kuvittelen sen flyygeliksi. Myttään pehmeän, kahisevan kankaan pienemmäksi ja samalla nostan kaksi vasemmanpuoleista liukua ylös.

Huonetilamainen kohina ilmastoinnin äänineen liukuu esitystilaan samaa tahtia liukujen kanssa.

Nämä kaikki asiat suoritin tiettyä rytmiä seuraten. Tunsin sen kehossani. Liikkeitäni jäsentävä voima. Ei minun olisi tarvinnut. Liu`utkin olisin voinut nostaa pisteestä A pisteeseen B suorittaen vain matkan noiden pisteiden välillä. Huomaan, että tein sen kuitenkin kuin glissandona, liukuvana ja voimistuvana sävelkulkuna josta sormenpäätäni päästävät irti juuri kliimaksin hetkellä, jona tämä näytelmä saa alkunsa. En suorittanut sitä tehtävänä vaan musiikillisena eleenä, jolla ei ehkä ole kenellekään muulle merkitystä tässä rakennuksessa. Tai kuka tietää. Yhtäkaikki. Se oli ainut tapa, jolla sen pystyin tekemään. Se oli synkronissa koko edeltävästä pimeydestä alkaneeseen liikkeiden sarjaan, johon metronomina toimi minä, tai jokin minussa. Ruumis. Kietoutuneena mieleen. Polyrytminen, mutta silti tasajakoinen. Aksentit laskeutuivat niiden tekemisten hetkien kohdalle, jotka olivat merkityksellisiä määränpäätäni ajatellen. Huomaan, että se määränpää oli liukujen piste B. Voin taas hengittää eri tavoin. Seuraava sekvenssi.

Tulen tietoiseksi näyttelijöistä seinän takana. Hetken havainnoin heidät ja tilan, jossa he ovat, voimakkaammin kuin omani. Pitkän hengityksen ajan jännitän toteutuuko ennalta sovittu, ovatko he saaneet valosignaalin omaan tilaansa tämän esitystilan tilanteesta. Tilanne joka tiivistyy pieneen, odottavaan hetkeen, valuen seinän läpi näyttelijöiden ja minun välilläni. Jossain loogisen mieleni perukoilla kurkkii ajatus, että tuo mielen valuma-alue ei yllä yleisöön. He eivät tiedä, mitä me tiedämme. Tulen arvaillen tietoiseksi siitä miten tilanne näyttäytyy yleisölle. Se on vain fragmentti siitä mitä tunnen itsestäni käsin, samoin kuin minä ja kokemukseni olemme fragmentti heille, heidän omien kokemuksiensa nurkassa.

Edeltävä esimerkki on pyrkimykseni päästä takaisin kokemukseni hetkelle, joka tapahtui *Kolme sisarta* -esityksen alussa. Puhun pyrkimyksestä, koska huomaan, että paluuta ei ole. Kuvailuni on mitä todennäköisimmin väritynyt paitsi ajan saatossa, myös esityskauden aikana tehtyjen toistojen takia. Monet esitystapahtumat limittyvät päällekkäin kertomuksessani tuosta hetkestä.

Haluaisin tarttua syvemmin yhteen termiin, joka nousee esiin edellisessä kuvauksessani: rytmi. Puhun jonkinlaisesta kehollisesta rytmistä, joka ohjaa tekemistäni. Sisäinen metronomi, joka on suhteessa havaintoni kohteisiin ja synkronoituu niiden mukaan. Jos muistelen kyseistä tilannetta ja tunnetta tai mietin muita vastaavia esiintymistilanteita, voisin tuntemuksiini liittää esimerkiksi seuraavia sanoja: groove, pulssi, aksentoiva, hengittäminen tai reagointi. Esiintyessäni (soittaessani, laulaessani, ajaessani esityksiä tai muutoin äänen kanssa esiintyessäni) ehdottomasti tärkein asia on ajallinen jäsentyminen eli toisin sanoen rytmi. Minun täytyy löytää ja tuntea esityksen tai sen osan pulssi, jotta pystyn olemaan osana sitä. Pulssilla en tarkoita metronomin lukemaa vaan jonkinlaista kehollista yhteyttä teoksen luomaan ajan jäsennykseen. Se voi tarkoittaa monenlaisia asioita. Joku teos voi sykkiä kiivaasti, toinen saattaa virrata jopa päivissä tai vuosissa mitattavalla sykllillä. Usein teokset tai esitykset sisältävät monenlaisia muutoksia rytmissä. Tästä syntyy rytmistä dynamiikkaa.

En muista kenen ajatus seuraava lause on. ”Äänisuunnittelija on rytmin asiantuntija.” En voisi kuitenkaan olla enempää samaistumatta tuohon lausahdukseen. Minun tapauksessani äänisuunnittelija on rytmin asiantuntija tai ainakin äärimmäisen kiinnostunut siitä. Se nouseekin itselläni yhdeksi kaikkein tärkeimmistä asioista esityksiä tehdessä ja kokiessa.

Rytminen dynamiikka jäsentää esitystä ja voi jo sellaisenaan kertoa jotain oleellista esityksen maailmasta. Ennen kaikkea se jäsentää esitystä vastaanotettavaan muotoon, pitää kiinnostusta yllä tai vastaavasti puuduttaa tylsistymiseen asti. Esitystä tehdessäni minulla on usein mielikuva esityksen ajallisesta rakenteesta, jossa luokittelen kohtaukset tiheyden mukaan. Mietin kokonaisuutta aikajanalla ja tarkastelen missä ovat esityksen rytmiset tihentymät ja missä vastaavasti harventumat. Mikä on esityksen yleinen rytmiikan tuntu? Onko se tiheä vai harva? Kuinka paljon näissä rajoissa voi elää? Mitkä ovat esityksen minimi ja maksimit?

Jos mietin, mitä esityksistä jää mieleen – mitä muistan omista tai muiden jutuista pitkän ajan kuluttua – on se usein jonkinlainen tuntuma esityksen tiheydestä. Toki mieleen jää muutakin, kuten yksittäisiä lauseita tai visuaalisia ja äänellisiä yksityiskohtia, mutta useimmin päällimmäisenä mieleen jää tunne kokonaisuuden jäsentymisestä. Leikittelin ajatuksella, että pitäisi tehdä jostakin vanhasta esityksestä repriisi alkuperäisellä työryhmällä sen pohjalta, mitä siitä on jäänyt mieleen. Mitään dokumentaatiota ei saisi käyttää

muistin tukena, vaan esitys luotaisiin uudestaan muistikuvien varassa. Hypoteesini on, että esityksestä saattaisi tulla hyvin kiinnostavalla tavalla erilainen kuin alkuperäisestä.

Taide on – väitän – ajan jäsentämistä.

3.3. Tekijä/kokija paradoksi; ensimmäinen kuuntelija

Kontakti yleisön kanssa on teatterissa ja esittävässä taiteessa erona esimerkiksi elokuvaan taiteenlajia määrittävä tekijä. Etenkin esiintyjälle yleisöstä saatava hienovarainen palaute on merkittävä osa työskentelyä. Siinä aikaisemmin esitelty ”taiteilijan tunnustaminen” tapahtuu välittömimmin. Esiintyjä – luen tähän kategoriaan kuuluvaksi myös äänisuunnittelijan tietyissä tilanteissa, kuten myöhemmin esitän – ottaa yleisöstä signaaleja, jotka ohjaavat hänen työskentelyään enemmän tai vähemmän. Hetkessä oleminen muodostuu osaksi juuri näistä, monesti alitajuisistakin, signaaleista. Kohahteleeko yleisö hyväksyvästi vai vihaavatko kaikki esitystä? Nauraako yleisö? Monet näistä signaaleista koetaan juuri kuuloaistin kautta. On inhimillistä, että tällaiset asiat vaikuttavat ainakin jossain määrin esiintyjän työskentelyyn. Käsittelen kontaktia yleisöön hieman tarkemmin myöhemmin kuuloke-esityksistä kirjoittaessani. Ennen yleisön hienovaraista palautetta täytyy kuitenkin huomioda eräs seikka.

Äänisuunnittelijana toimiminen edellyttää sitä, että on yhtä aikaa sekä tekijä että kuuntelija. Ennen yleisön vastaanottoa on äänisuunnittelijan oma kuuntelijuus, oma vastaanotto. Tekijä itse on kuitenkin se ensimmäinen kuuntelija. Tästä ajatuksesta avautuu laajempi dilemma siitä, voiko näiden kahden roolin välille ottaa tarpeeksi etäisyyttä. Mistä roolista käsin kuuntelen tehdessäni äänisuunnittelua?

Kokemukseni mukaan etäisyyden ottaminen teokseen ja kuunteluun on erittäin haastavaa. Prosessin keskellä on kuormittunut monista tekemiseen liittyvistä käytännön asioista, kuten aikatauluista tai vaikkapa teknisestä ongelmanratkaisusta. Usein esitystä valmisteltaessa myös työpäivät venyvät

hyvin pitkiksi ja se vaikuttaa väistämättä fyysiseen ja psyykkiseen vireystilaan, joka vaikeuttaa jo entisestään haastavaa kuulokulman vaihtamista. Kuten edellä mainittiin, havainnoimme maailmaamme, teatterityön kontekstissa muotoutumassa olevaa esitystä, omasta ruumiistamme käsin. Jos olen tekijä, niin se ei tarkoita, että voisin kuitenkaan olla vain tuon yhden roolin edustaja, vaan minun täytyy pystyä vaihtamaan näkökulmaa jatkuvasti, reflektoida kokemaani monista näkökulmista.

Hyödyllinen työkalu tähän on kuvitella itsensä paikalle joku muu. Voin esimerkiksi kuvitella itseni katsojaksi ennen kuin yksikään katsoja on astunut saliin ja näin voin ikään kuin tarkastaa esityksen ennalta käsin ja puhdistaa sen sitten täydelliseksi. Näinkö helppoa se on? Harmillisesti asia ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen.

Tarkastellaanpa tilannetta, jossa kuvittelemme itsemme paikalle yleisön edustajan. Puhutaan hänestä nyt termillä katsoja. Ensimmäiseksi on selvää, että tämä katsoja on joka tapauksessa kuvitteellinen. Voimme ajatella paikallamme vaikkapa vuosikurssikaverimme tai äitimme, mutta kuinka paljon tuossa kuvitteellisessa kuvassamme tuosta henkilöstä itse asiassa on henkilöä itseään ja kuinka paljon siinä on meitä itseämme? Tätä meidän kuvaamme toisesta ihmisestä rakentavat vuosien mittaan kertyneet kokemukset henkilön olemuksesta, hänen reagoimisestaan asioihin, meidän omat tunteemme häntä kohtaan ja monet muut kuviteltavissa olevat tai alitajuiset seikat. Tämä meidän kuvitelmamme ei kuitenkaan tuo henkilöä paikallamme samaan fyysiseen tilaan, saati vie meitä merkittävästi lähemmäksi hänen ruumiissa kiinni olevaa kokemustaan. Emme siis ikinä pysty kuvittelemaan sitä, miten toinen ihminen esityksen tulee kokemaan. Oliko tämä ajatusleikkimme siis täysin turha?

Tällainen pieni roolileikki voi kuitenkin laajentaa omaa kuulokulmaamme teokseen. Ehkä se onnistuu paljastamaan esityksestä puolia, jotka eivät ole häirinneet meitä aikaisemmin tekijän positiossamme, mutta jotka onkin ehkä syytä ottaa huomioon kokonaisuutta ajatellen.

”Merleau-Ponty esittää, että elämme eräänlaisen havainnollisen uskon

varassa. Maaailma avautuu meille havainnon varassa ja siihen meidän on luotettava. Paradoksaalisesti vaikka maailma on se, minkä havaitsemme tai näemme, meidän on silti opittava näkemään se. Me tarkastelemme sitä rajallisesta näkymästä käsin, ja näkymä muuttuu kokemustemme lisääntyessä, ajan kuluessa ja näkökulmiemme vaihtuessa. Se ei näyttäytyä meille siten koskaan täysin tai valmiina, ja sen näkymättömät puolet kutsuvat katsomaan uudelleen” (Hotanen Rouhiainen 2011, 90 mukaan.)

Tällaista taustaa vasten jo kliseiseksikin muodostunut hokema taiteen tekemisestä itselleen alkaa kuulostaa varsin loogiselta ja järkevältä. Jos emme kuitenkaan voi päästä kiinni perimmäisellä tasolla toisen kokemukseen, niin eikö silloin kannattaisi keskittyä tekemään itselleen? Entä voinko tehdä asioista, ratkaisuja, puhtaasti esityksen tarpeesta käsin? Kysymykseen siitä, miksi asiat ovat olemassa esityksessä voi ottaa erilaisia näkökulmia.

3.4. Äänisuunnittelijan roolin ero esityskomposition ja esitystapahtuman välillä

Anette Arlander esittelee tohtorintutkinnon kirjallisessa osassaan (Esitys tilana, 1998) termit *esityskompositio* ja *esitystapahtuma*. Hänen mukaansa esitystapahtuma on itse esitys, joka tapahtuu tilassa esittäjien ja katsojien välillä ja esityskompositio on tämän perusta, jonka työryhmä prosessin aikana luo. ”Esityksessä yhdistyy kaksi tasoa. Esitys on sekä teos että tapahtuma, sekä kompositio että vuorovaikutus” (Arlander 1998, 16). Tietystä näkökulmasta katsottuna äänisuunnittelijan voidaan nähdä rakentavan nimenomaan esityskompositiota; siihen, miten itse esitystapahtuma jäsentyy vaikuttavat komposition lisäksi lukuisat muut asiat, kuten yleisön määrä, esiintyjien vireystila tai vaikkapa se, montako esitystä on jo takana. Usein esityksillä on tapana elää ja hieman muuntautua esityskauden aikana. Esitykset kehittyvät esityskertojen myötä jossain määrin, ”vetojen” erilaiset luonteet jäävät vähintään esiintyjien alitajuntoihin vaikuttaen

esitystapahtumaan. Kompositio tai suunnitelma voi ottaa huomioon — ja yleensä niin tekeekin, kuten Arlander tekstissään esittää — katsojan paikan ja roolin esitystapahtumassa. Tämä paikka on kuitenkin vain tarjous, jonka haltuunotosta loppupeleissä päättää katsoja itse.

Jos puhutaan äänisuunnittelijan roolista sellaisessa – mielestäni hieman suppeassa – merkityksessä, jossa äänisuunnittelijan työ loppuu ensi-iltaan ja esityskompositio on saavuttanut tietystä mielessä valmiin pisteen, voidaan hänen työnsä katsoa koskevan vain esityskomposition osaa. Se, miten materiaali ja valitut asiat – äänet ja niiden suhteet kaikkeen muuhun – käyttäytyvät esitystapahtumassa on pitkälti valistuneiden arvailujen varassa. Tällöin esitystä jää oletettavasti ajamaan joku muu henkilö, jonka käsiin jää myös äänen esiintyvyys ja reagoivuus itse esityksessä. Se, kuinka paljon äänisuunnittelu on jättänyt varaa improvisointiin ja muutoksiin, vaihtelee. Käytännössä tällaisissa tilanteissa — ja puhun nyt esityksistä, jotka koostuvat lähinnä äänistä, jotka ajetaan tilaan esimerkiksi tietokoneelta sellaisen henkilön toimesta, joka ei esiinny — äänet on järjestetty yleensä ajolistan muotoon, joka jättää ajajalle käyttöön pelkästään ajoituksen ja äänenvoimakkuuden parametrin. Jos esitys pitää olla vielä opetettavissa monelle henkilölle, kuten tilanne usein on isommissa teattereissa, ajajan vaikutusmahdollisuudet itse äänimateriaaliin jätetään käytännön syistä mahdollisimman vähälle.

Toisenlaista äänisuunnittelijan roolia esityksessä edustaa sellainen skenaario, jossa äänisuunnittelija osallistuu itse esitystapahtumaa. Hän voi olla soittajana lavalla tuottamassa liveinä esityksen äänimateriaalia tai ajamassa ja manipuloimassa ennalta valmisteltua materiaalia. Usein on kyse kummastakin. Yhä useammin äänisuunnittelijoita on nähty esiintyjän roolissa ja näyttelijät voivat osallistua esityksen äänimaailman tuottamiseen totuttua enemmän. Äänen tuottaminen voi jopa muodostaa näyttämötoiminnan ytimen. Seuraavaksi esittelen tarkemmin opinnäytteeni taiteellista osiota, jossa toteutuivat mielestäni nämä molemmat asiat, eli esiintyvä äänisuunnittelija ja äänen tuottaminen keskeisenä näyttämötoimintana.

Aluksi kerron esityksestä ja prosessista yleisemmin, jonka jälkeen pureudun tarkemmin foley-ääneen, joka oli esityksessä yhtenä kantavana elementtinä.

4. ÄÄNELLÄ ESIINTYMINEN – KOLME SISARTA

Taiteellisessa opinnäytteessäni Anton Tšehovin *Kolme sisarta* -näytelmän versioinnissa olin itse koko esityksen ajan lavalla esiintyjänä. Esitys tehtiin Teatterikorkeakoulun teatterisaliin syksyllä 2015. Minulla oli näytelmätekstistä paroni Tusenbachin rooli, josta säilyi esitykseen myös muutamia repliikkejä. Olin myös soittajan, miksaajan ja ajajan roolissa. Sen lisäksi hoidin esityksen teknisiä vaihtoja äänen kannalta. Tähän kaikkeen tarvittavat välineet ja laitteet kulkivat esityksen tapahtumissa mukanaani pyörillä varustellulla pöydällä. Lavalla oli lisäksi lukuisia mikrofoneja, joita käytettiin pienten äänten vahvistamiseen ja näyttelemiseen äänen avulla muun muassa seinän takaa. Avaan seuraavassa hieman esityksen tapahtumia, jotta lukija saisi jonkunlaisen käsityksen kokonaisuudesta.



Kuva 2 Pyörillä kulkeva miksauspöytä

Esityksen ensimmäinen näytös perustui äänellä näyttelemiseen. Pimeydessä kuullun prologin jälkeen lavalla näkyvissä olivat vain äänisuunnittelija ja

pyörillä kulkeva pöytä mikserineen, tietokoneineen ja mikrofoneineen. Lisäksi selin yleisöön seisovan äänisuunnittelijan ympärillä oli erilaista foley-äänen tekemiseen ja soittamiseen tarvittavaa tavaraa, kuten kenkiä ja mikitetty kivilaatta (askeleiden tekemiseen), kahvinporoja (hiekkalla astelemista varten), teemukeja (käytettäväksi mikrofonin edessä feedbackin, eli kierron aikaan saamiseksi) sekä haitari. Siitä alkoi esityksen ensimmäinen näytös, joka vaikutti aluksi kehnosti tehdyltä kuunnelmalta. Siinä puhuttu teksti oli äänikuvassa usein peittymäisillään kaikuisan huonetilan sävyttämiin hälyääniin. Vähitellen yleisölle selvisi, että kohtausta näytellään samaan aikaan seinän takana. Porraskäytävä oli hyvin suuripiirteisesti mikitetty yhdellä stereoparilla ja lisäksi näyttelijöillä oli käytössään yksi dynaaminen mikrofoni äänellisiä lähikuvia varten. Itse miksasinkin näitä mikrofoneja yleisön näkyvissä tehden leikkauksia ja muutoksia äänikuvaan. Valitulla keinolla haluttiin viedä tekstiä kauemmas merkityksistä, tässä kohtaa kauemmas äänikuvassa, jotta sillä olisi mahdollisuus itsessään toimia enemmän äänimateriaalina kuin merkitysten kantajana. Näytöksessä oli myös kolme roolihenkilöä, joille tein askel-ääniä heidän tullessaan kohtaukseen. Hiljalleen tapahtumat alkoivat siirtyä seinän takaa yhä enemmän yleisön nähtäväksi teatterisaliin parvekkeena toimineelle huoltosillalle. Näytös huipentui haitarilla soitettuun valssiin, jonka aikana näyttelijät laskeutuivat alas huoltosillalta ja suorittivat vaihdon, jossa kaikki laitettiin valmiiksi toista näytöstä varten.

Ennalta valmisteltua äänimateriaalia oli esityksessä hyvin vähän. Lähtökohtamme prosessin alusta asti oli, että mahdollisimman paljon äänimateriaalia tuotettaisiin lavalta käsin esiintyjien toimesta. Foley-ääni, eli elokuvista tuttu tapa tehdä näyttelijöiden toiminnan ääniä jälkiäänityksenä oli esityksessä isossa osassa. Teatterin kontekstissa teimme nämä reaaliajassa mikrofoneihin niin, että äänillä esiintyvät näyttelijät olivat aivan yhtä esillä, kuin foley-äänen kohteena olevat näyttelijätkin. Varsinkin nämä osiot olivat hyvinkin eläväisiä ja vaativat nopeaa reagointia lavatapahtumiin. Välillä oli sovittu, että ääni vie näyttelijöitä ja toisinaan taas näyttelijä vei ääntä. Nelinäytöksisen esityksen toinen näytös perustui kokonaan tälle

vuoropuhelulle äänen ja esiintyjän välillä. Se siis koostui äänen kannalta lähinnä foley-äänistä. Merkittävä tekijä yleisön kokemuksen kannalta varmasti oli se, että katsomo lähti tässä kohtaa liikkumaan taaksepäin. Ensimmäisen näytöksen ajan näyttämö oli käsittänyt vain pienen alueen katsomon edessä ja ylempänä olevan huoltosillan, jossa pääosa tapahtumista tähän mennessä oli tapahtunut. Tässä vaiheessa kuitenkin katsomo lähti liikkumaan hyvin hitaasti taaksepäin teatterisalin pituussuunnassa. Tämä jatkui kaksi seuraavaa näytöstä, eli reilun tunnin, jonka aikana katsomo ehti liikkua parisenkymmentä metriä. Liike oli niin hidasta, että kaikki yleisössä eivät huomanneet sitä heti. Muutamassa yleisöpalautteessa kävi jopa ilmi, että he olivat huomanneet tilallisen muutoksen vasta aivan lopussa, jolloin näyttämö oli jo laajentunut koko teatterisalin pituiseksi. Tämä oli aiheuttanut heille valtavan hätkähdyksen, kun yhtäkkiä tajuntaan iski aivan toisenlaiseksi muuntautunut tila.



Kuva 3 Katsomo alkuasemassaan

Kolmannen näytöksen äänellinen keino oli rytminen ja toisteinen, äänenpaineeltaan voimakkaaksikin kasvava musiikki. Näytelmän maailmassa kaupunki, jossa henkilöt asuvat oli tässä näytöksessä tulossa. Näytöksen alussa oli improvisoitu kohtaaminen, jossa näyttelijät keskustelivat joka kerta erikseen sovitusta aiheesta. Usein se liittyi esimerkiksi pakolaisiin. Näytelmä oli tämän ajan tauolla, mutta alkoi hetken päästä jälleen liukua ja limittyä keskustelun lomaan. Samaan aikaan näytelmätekstin taas alettua aloin kasvattaa jyrkävää bassorummusta koostuvaa rytmiä todella hitaasti nostamalla sen äänenvoimakkuutta ja avaamalla alipäästösuodattimen taajuutta. Vähitellen mukaan tuli muutamia yksinkertaisia melodisia elementtejä, joita myös säätelin erilaisten filttien eli suodattimien avulla. Soittaminen oli improvisointia tiettyjä ennalta sovittuja intensiteetin kaaria seuraten. Olimme sopineet esimerkiksi muutamia kohtia tekstissä, jossa aina tuli pudotus musiikin intensiteetissä joltain tietystä repliikistä varten. Muutoin näyttelijöiden puheen kuulumista ei liiemmin suojeltu. Näytöksen loppua kohden musiikki oli jo niin kovalla, että saadakseen puheensa kuulumaan, näyttelijöiden oli huudettava lähellä yleisöä tai puhuttava katosta roikkuvaan mikrofonin. Tämä oli selkeä äänellinen keino ja valinta. Näytöksen lopussa ajoin koko äänimassan erilaisiin resonaattoreihin ja pitkään kaikuefektiin, jolloin rytminen musiikki muuntui pitkälinjaiseksi droneksi, joka häipyi lopulta kuulumattomiin sisarten veljen, Andrein monologin aikana.

Neljäs näytös jatkui tästä äänellisestä tyhjiöstä. Siinä äänellisinä keinoina olivat dialogin käyminen ilman ääntä, tekstimassan miksaaminen ja valitseminen mikrofonin avulla ja Steve Reichin tunnettuun Pendulum Music -teokseen pohjautuva tapa kierrättää mikrofoniala laittamalla se roikkumaan heiluriksi kaiuttimen yläpuolelle, johon sen oma signaali on ohjattu. Näytöksen alussa osa näyttelijöistä puhui dialogia näyttämön takaosassa, tosin päästämättä ääntäkään. Näyttämön etualalla istui kaksi näyttelijää, joiden kääntyessä katsomaan taakseen dialogia puhuvat näyttelijät käänsivät ikään kuin äänet päälle puheeseensa. Samalla näillä edessä olevilla kahdella näyttelijällä oli meneillään oma keskustelunsa Tšehovin novelleista. Näin sekoitettiin simultaanisesti eri todellisuuksien tasoja.

Roolihahmoni pidempi monologi hoidettiin niin, että koko näyttelijäkaarti seiso i yhdessä rykelmässä puhuen tekstiä eteenpäin, jota sitten valitsin kuultavaksi mikrofoni n avulla. Näin monologista tuli hyvin fragmentaarinen ja se onnistui mielestäni olemaan enemmän äänimateriaalia kuin rationaalista tekstiä sisältöineen. Esitys päättyi kolmen pendulum-kaiuttimen ulahdellessa mikrofoni n ohittaessa sen. Heiluriliikkeen hidastuessa rytminen kudelma muuntui kohti tasaista äänimattoa, samalla kun sisaret pitivät viimeisiä monologejaan. ”Musiikki soi niin iloisesti”. ”Täytyy elää”. Valot pois. Ulahtelu pimeydessä. Hiljaisuus.



Kuva 4 Teatterisali *Kolme sisarta* -esityksen jälkeen

Kolme Sisarta oli siis kaiken kaikkiaan hyvin paljon erilaisia äänellisiä keinoja sisältävä esitys. Se oli myös esitys, jossa äänen rooli esitystapahtumassa oli hyvin esiintyjän kaltainen. Se ei ollut kuollut suunnitelman toteutus, vaan esitystapahtuma ikään kuin jammailtiin läpi. Esityksen äänimateriaalista suurin osa oli lavalla tuotettua ääntä. Äänisuunnittelu ei rajoittunut vain siihen, mitä kuullaan, vaan yhtä tärkeää oli se, mitä nähdään, kun ääntä

tuotetaan. Tässä päästään äänellä esiintymiseen.

Aiemmin totesin, että perinteisessä teatterin tekemisessä — myös, ja eritoten tuotannolliselta kannalta perinteisessä mallissa — äänisuunnittelija tekee ja valmistelee esityskompositiota. Hän voi jossain määrin jättää tilaa esitystapahtuman yllätyksellisille tilanteille ja luonnolliselle kehittämiselle, mutta tähän reagoiminen jää usein lopulta toisen henkilön, ajajan vastuulle. Tällä en millään tavoin halua väheksyä ajajan roolia tai yleistä osaamistasoa. Päinvastoin. Haluan tällä vain osoittaa eron laitosteatterimallin ja esimerkiksi lopputyössäni toteutuneen äänisuunnittelijaroolin välillä. Jos halutaan mennä syvemmälle tähän rooli-keskusteluun — mitä en koe loputtoman kiinnostavaksi, mutta asian kirkastamiseksi lienee syytä hieman pureutua siihen — äänisuunnittelijan rooli loppuu aina esityskompositioon. Esitystapahtumassa hän astuu aina tietyllä tavalla esiintyjän positioon. Näin ollen myös äänen ajaja on aina tietyllä tavalla esiintyjä. Nyanssierot voivat toki olla suuriakin siinä, kuinka paljon vastuuta ja tilaa on annettu.

Kolme sisarta -esityksessä yhtenä äänellisenä tavoitteena oli kohdella puhuttua tekstiä niin, että se menettäisi semioottista, kielellistä merkitystään jolloin olisi mahdollista keskittyä kuuntelemaan sitä äänenä. Osittain tuo tavoite ehkä onnistuikin, mutta kokonaisuutena Anton Tšehovin tekstiä ja Eino ja Jalo Kaliman suomennosta kohdeltiin lopulta varsin varovaisesti, jopa meidän tekijöiden itsemme mielestä varsin perinteisesti. Ensimmäisen näytöksen kuunnelmassa olisi voinut mennä vielä pidemmälle tekstin epäselvyydessä ja lukuohjeen antamisessa tarkemmin sellaiseen suuntaan, josta olisi voinut tulla olo, että tekstiä ei tarvitse seurata niin orjallisesti. Nyt toteutus jäi siltä osin puolitiehen. Tähän oli merkittävänä syynä toki lyhyt harjoitusaikakin. Äänellinen idea oli mielestäni hyvä, mutta hiomalla toteutuksesta olisi saanut tarkemman ja samalla lukuohje koko esitykselle olisi muodostunut selkeämmäksi.

Seuraavaksi pureudun tarkemmin yhteen esityksen tärkeään äänelliseen osa-alueeseen: foley-ääneen.

4.1. Mitä on foley-ääni?

Kolme sisarta -esityksessä suurena äänellisenä keinona oli foley, eli toiminnasta aiheutuvien äänien tekeminen näyttelijälle. Foley-ääni on elokuvan laajalti käyttöön omaksuma tapa jälkiäänittää kuvanauhalla näkyvien ja kuvan ulkopuolisten tapahtumien ääniä. Usein nämä äänet ovat jokapäiväisiä, normaalista toiminnasta aiheutuvia ääniä, kuten askeleiden ja esineiden ääniä. Jack Donovan Foleyta nimensä saanut metodi syntyi alkujaan sen takia, että äänielokuvan ottaessa ensiaskeleitaan, mikrofonit olivat vielä niin huonolaatuisia, että niillä saatiin kuvauspaikalta talteen lähinnä vain dialogi. Parantaakseen elokuvan ääniraidan luomaa kuvaa henkilöistä tai paikasta, ryhdyttiin jälkiäänittämään tapahtumien ääniä studiossa. Alkujaan äänet täytyi tehdä yhdelle raidalle, joten kaikki äänet tehtiin reaaliaikaisesti yhdellä otolla kuvaraidan pyöriessä taustalla. Usein ääniä tekemässä oli suurempi ryhmä ihmisiä, jotta kaikki äänet pystyttiin tuottamaan. Syntyi foley-artistin käsite. Jack Foleyn kehittämä tapa on edelleen käytössä ja foleyta tehdään nykyään suurimpaan osaan elokuvista. Vaikka kuvauspaikalta saadaan nykyään talteen paljon enemmän äänellistä informaatiota, kuin vielä sata vuotta sitten, on foley silti erottamaton osa elokuvan äänityötä. Nykyään on mahdollista hioa yksittäisiä ääniä enemmän ja ottaa uusintaottoja. Monia erilaisia ääniä voidaan myös kasata päällekkäin yhdenkin ihmisen toimesta. Foleylla saadaan kontrolloitua ja muokattua informaatiota esimerkiksi miljööstä ja elokuvan henkilöiden luonteesta sekä vahvistettua efektin omaisesti asioiden vaikuttavuutta. Elokuvien tappeluhaastaukset ovat oivallinen esimerkki vaikuttavuuden vahvistamisesta. Päähenkilön lyödessä pääpahista turpaan on paljon vaikuttavampaa kuulla lyönnin kohteen leukaluun murtuvan rasahtaen, kudosten muussautuessa veriseksi massaksi, kuin kuulla tosielämän vastine, joka mitä todennäköisimmin jäisi tuskin kuultavaksi tussahdukseksi. Foley-äänellä on siis suuri rooli elokuvien vaikuttavuuden ja ääniraidan erottelevuuden ja selkeyden kannalta. Sen voidaan katsoa tuoneen äänen suureen rooliin elokuvan vaikuttavuuden, dramaturgian ja miljöön kuvauksessa.

”Foley-ääni on näyttelijäntyön jatke”. Näin kiteytti osuvasti Heikki Kossi, yksi Suomen menestyneimmistä ja työllistyneimmistä foley-artisteista. Kossi kävi pitämässä *Kolme sisarta* -prosessin työryhmälle luennon foleysta, jonka aikana hän myös demonstroi työskentelytapojaan tehden ääniä mukanaan

tuomiinsa elokuvaotteisiin. Elokuvassa näyttelijältä katkaistaan tavallaan yksi ilmaisuväylä, kun hänen kehonsa tuottamat äänet eivät päädy vastaanottajalle asti. Lukuun ottamatta hänen puhettaan ja mahdollisesti muita suullaan tuottamia äännähdyksiä, hänen kehollinen ilmaisunsa rajoittuu lähinnä visuaaliseen. Foley'n avulla voidaan tuoda uudestaan esille ja viedä pidemmälle hänen kehollinen ääniulottuvuutensa ja interaktionsa ympäristönsä kanssa. Jo pelkästään askelilla voidaan kertoa tavattoman paljon roolihenkilön luonteesta. Ovatko askeleet nopeat vai hitaat? Miten henkilö aksentoi kävelyään, onko hän kiivas vai rauhallisesti laahustava? Minkälaisia kenkiä hän käyttää? Onko hän kenties haavoittunut, onko hänen kävelyssään jotain outoa? Kaikki tämä informaatio voidaan luoda jälkikäteen foley'n avulla. Se toimii usein alitajunnan tasolla ja yhdistyy kuvallisen informaation kanssa luoden kokonaisen henkilön. Kuvakulmat saattavat jättää suuren osan tällaisesta informaatiosta pois katsojalta; ne rajaavat katseen kohteen johonkin tiettyyn. Äänen avulla voidaan tuoda läsnä olevaksi valtavasti kuvan ulkopuolisia asioita. Ne vaikuttavat katsojan kokemukseen ja elokuvan kokonaisluentaan usein huomaamattomalla tavalla. Heikki Kossi kertoi esimerkin Suomessa tehtävistä TV-sarjoista koskien näyttelijäntyötä. Hän on kuullut paljon kritiikkiä suomalaisten näyttelijöiden taidoista täällä tehtävissä sarjoissa. Kritiikissä on todettu suomalaisten näyttelijöiden olevan huonoja näyttelijöitä. Kossin mukaan osa, ehkä jopa suurin osa tästä kritiikistä voidaan kohdistaa siihen, että Suomessa ei juurikaan tehdä foleyta televisioon suunnatuissa produktioissa. Kyseessä on hänen mukaansa resurssipula. Foley'n tekemiseen ei ole useinkaan rahaa. Siihen ei ehkä myöskään ole haluttu panostaa. Ei ole tajuttu foley-äänien roolia ja sen mahdollisuuksia. Heikki Kossin mukaan siinä on yksi suuri syy, miksi suomalainen televisio-draama on niin paljon jäljessä vaikkapa tanskalaisesta tuotannosta. Hän huomauttaa, että suomalaiset näyttelijät näyttäytyvät väkisinkin puhuvina päinä, koska eivät kiinnity ympäristöönsä äänen kautta. Puolilähikuvasta kävelevästä näyttelijästä ei osaa sanoa, käveleekö hän vai leijuuko, koska emme kuule hänen askeleitaan.

Foley-äänten tuottamisen tavat ovat mitä moninaisemmat ja usein syy-seuraussuhteiltaan hämärtyneitä. Useinkaan ääntä ei tuoteta samalla esineellä tai asialla, kuin mitä kuvassa nähdään. Usein se on käytännöllisyyskysymys, esimerkiksi suurien objektien tai luiden murskaantumisen kanssa. Monesti

saadaan äänellisesti vaikuttavampi tulos etsimällä joku muu esine tai asia. Foley-ääneen liittyy siis tietyllä tavalla aina huijaamisen aspekti. Foley-artisti jäljittelee tosielämän ääniä saaden vastaanottajat uskomaan äänen ja kuvan olevan yhtä. Hyvinkin yllättävät asiat voivat olla elokuvien tunnettujen efektien takana. Esimerkiksi luunmurskaantuminen voidaan tuottaa jäädytetyllä kiinankaalilla tai hiekan ääni askelien alla synnytetään jauhetuilla kahvinpavuilla. Äänen kiinnittyessä kuvassa näkyvään kohteeseensa, se hyväksytään kohteen omaksi. Kohde uskotaan äänen lähteeksi. Se mille ääntä tehdään on tietyssä mielessä samaan aikaan sekä äänen lähde, että äänen kohde.

4.2. Foley teatterissa

Vaikka foley-äänen alkuperäinen tekotapa sisälsikin reaaliaikaisuuden vaateen äänen tekohetkellä, on elokuva kuitenkin ei-reaaliaikainen media. Nykyään voidaan ottaa uusintaottoja ja muokata ääntä tarpeen mukaan, kunnes se on juuri sellainen, kuin on haluttu. Elokuvan katsoja näkee ja kuulee tapahtumat vasta pitkän ajan päästä. Teatteri on tässä mielessä hyvin erilainen media. Yleisö ja esiintyjät jakavat saman ajan ja paikan. Teatteri tapahtuu juuri tässä hetkessä, se ei tallennu samalla tavoin kuin elokuva, johon voi pitkänkin ajan jälkeen palata. Teatterissa ei ole mahdollista ottaa uusintaottoja, vaan kaikki tapahtuu tässä ja nyt.

Teatterissa foley-ääntä on käytetty hyvin vähän. Nähdäkseni sille ei ole ollut samanlaista sisäsyntyistä tarvetta, kuin mitä elokuvassa. Koska jaamme saman tilan, saman paikka-aikatodellisuuden, sille ei ole ollut samanlaista tarvetta. Tietyntyyppisissä teatteriesityksissä oikeastaan yritetään lähinnä häivyttää teatteritilaa, saada imaistua katsoja elokuvamaisesti johonkin muualle. Tällaisissa yhteyksissä voisin kuvitella, että foleymaisesta lähestymistavasta olisi enemmänkin esimerkkejä. Termi mickey-mousing, joka tarkoittaa vapaasti ilmaisten esiintyjän liikkeiden tarkkaa äänellistämistä, liittyy etenkin komedioihin ja muihin huumorinäytelmiin. Koska varsinkin lähihistorian aikana tällaiset ääniefektit on ajettu ja ajetaan kuitenkin mitä yleisemmin tietokoneelta, valmiiksi tehtyjen äänitiedostojen muodossa, en laske sitä täysin samaan kategoriaan foley-äänen kanssa.

Foley-artistin työskentely on lumoavaa katsottavaa. Sen osoitti varsin hyvin Heikki Kossin luennon demonstraatio-osa. Voisin kuvailla sitä lähinnä

maagiseksi ja taianomaiseksi. Kun näki ja kuuli hänen tekevän askelia kuvanauhalla käveleville henkilöille ei voinut muuta kuin ihastella syntyvää illuusiota, jonka hänen työnsä sai aikaan. Kuin taikatemppu pikkulapselle; vaikka tasan tarkkaan tietää äänen olevan huijausta, silti sen uskoo. Myös äänen tuottamisesta syntyvät eleet olivat äärimmäisen kiinnostavaa katsottavaa. Kehon kieli huokui keskittyneisyyttä ja samalla pitkälle vietyä kehon hallintaa. Pelkkä hänen katselemisensa oli teatteriesitys sinänsä. Mieleeni nousikin kysymys: miksei foley-artisteja olla nähty enemmänkin teatterilavoilla? Käsitykseni mukaan suurimmassa osasta niistä esityksistä, joissa foley-ääntä on käytetty, ovat tekijät olleet piilossa yleisöltä.

Kolmessa sisaressa lähdimme tekemään foley-ääntä niin, että äänen tuottajat ovat koko ajan näkyvissä. Lähtökohtana oli, että äänen tuottajat ja äänen kohteet ovat tasavertaisesti esillä. Äänellä ei pyritty piilotettuun illuusioon vaan kaikki tekemisen tavat pyrittiin pitämään esillä. Olen tullut siihen tulokseen, että mitä vähemmän teatterissa yritetään piilottaa tekniikka ja tekemisen tekniikoita, sen suurempaan illuusioon voidaan päästä. Teatterin voima on nimenomaan mahdollisuus tehdä sopimuksia yleisön kanssa. Muutamalla pienellä eleellä vaikkapa mitättömän pienestä esineestä saadaan teatterin maailmassa luotua mitä vain: helmestä maapallo tai höyhenestä ilmalaiva. Yleisö luo sen itselleen. Mikään ei voi ylittää ihmisen omaa mielikuvitusta. Näinpä myös foleyn tapauksessa äänen tuottajien esillä olon pystyi halutessaan unohtamaan.

Toki *Kolmessa sisaressa* ei pyritty pelkästään illuusioon. Ääninäyttelijän ja näyttelijän suhde muodostui äärimmäisen mielenkiintoiseksi asiaksi esityksessä. Prosessin aikana teimme erilaisia harjoitteita, jossa välillä ääni vei näyttelijää ja välillä näyttelijä määräsi toiminnallaan ääntä. Kokeilimme askelia ja muiden liikkeiden ääniä. Kokeilimme myös ääniä abstraktimmille asioille, kuten tunteille. Huomasimme, että foulittajalta¹ vaaditaan aivan äärimmäistä keskittymistä ja tilanteessa olemista. Tavallaan foley-artistin täytyy muuttua äänellä kohteeksi, johon ääni kiinnitetään. Tätä prosessia oli mielenkiintoista katsoa ulkoapäin, mutta äärimmäisen paniikkia aiheuttavaa tehdä sitä itse. Kauhuhu, joka ensimmäisillä kerroilla loisti äänen tekijöiden silmistä, kun he yrittivät epätoivoisesti seurata näyttelijöiden askeleita milloin milläkin esineellä, oli hykerryttävää katseltavaa. Toiminta näyttää helpolta,

¹ Paremmen suomenkielisen verbin puutteessa ja tekstin sujuvuuden takia käytän tässä tekstissä foley-äänten tekemisestä siellä täällä johdannaista *foulittaa* ja niiden tekijästä nimitystä *foulittaja*.

mutta on todellisuudessa todella vaikeaa. Keskittyminen on koko foleyn perusta, se vaatii fokuoitetunutta olemista ja tapahtumien seuraamista. Myös esine, jolla ääntä tuottaa, pitää pystyä hallitsemaan luontevasti, jotta sillä on mahdollista artikuloida ääntä tapahtumien mukaan. Mikrofonit on myös tärkeä elementti: sillä pystyy ikään kuin miksaamaan ja nyanssoimaan tuottamaansa ääntä etäisyyttä hallitsemalla.



Kuva 5 Foley-artistien työpiste

Foley-äänten tekemiseen liittyykin vahvasti taidon aspekti. Sitä oli pakko harjoitella tai muuten se näyttäytyi pelkästään vaivaannuttavana. Se, että jonkin tietyn äänen uskoo ja kiinnittää näyttelijän toimintaan, vaatii tarkkaa ajoitusta ja oikeanlaatuisen äänen. Ensimmäisen treeniviikon ajan keskityimme erilaisiin äänellisiin ideoihin, joista ensimmäisenä kokeilimme juuri foleyta. Alussa foley oli hyvin tönkköä ja hankalaa. Tuntui, että idea ei lähde toimimaan ollenkaan. Heikki Kossin luento kuitenkin auttoi valtavasti:

se oli inspiroiva ja tarjosi konkreettisia parannusehdotuksia foley-tekniikkaan. Luennon jälkeen tekeminen nousi aivan uudelle tasolle. Saimme ryhmänä uutta innostusta ja näyttelijät ottivat todella kunnianhimoisen asenteen foulittamista kohtaan. Tekemiseen tuli uutta pieteettiä. Askeleiden tekemiseen Kossilla oli tarjota yksi käänteentekevä tekninen muutos. Kävelyn rytmi on helpompi hallita, kun seuraa näyttelijän olkapäitä jalkojen sijaan. Näin kävelyn saa luontevammaksi. Häneltä saimme myös neuvoja kenkien ominaisuuksiin ja muihin materiaaleja koskeviin asioihin. Pannujauhatetusta kahvista sai askeleet hiekalla, työhanskat muuntautuivat linnuiksi ja perunajauhoista kangaspussissa tuli oivat askeleet lumella.

Prosessin aikana tein huomion, että kiinnittyäkseen näyttelijään, äänellä tuli olla edes jonkinlainen suhde todellisuuden vastaavaan ääneen. Tuo vastaavuus saattoi sijaita milloin missäkin parametrissa, esimerkiksi äänen kestossa tai äänen sointivärisssä. Esimerkiksi askeleissa yleisesti parhaiten toimivat lyhyehköt ja aksentoidut äänet. Toki tämä on varmasti tyyllilajikysymys, jossain toisessa esityksessä saattavat toimia toisenlaiset logiikat. *Kolmen sisaren* maailma oli kuitenkin pääosin lähempänä realistista arkitodellisuutta kuin vaikkapa Liisa Ihmemaassa -sadun maailmaa, jossa voisikin toimia aivan erilaiset äänet. Vaikka jonkinlaista korrelaatiota arkitodellisuuteen piti olla, ei voi kuitenkaan sanoa, että olisimme pitäytyneet äänimateriaalin kanssa realismissa. Mielestäni yksi kirkkaimpia hetkiä foley-äänen kannalta oli teenjuonti-kohtaus, jossa palvelijattaren askeleet tehtiin posliinikuppeja yhteen kilkuttamalla. Palvelijatar käveli tee-tarjotin käsissään jakaen joka puolelle lavaa levittäytyneille hahmoille teekuppeja. Mielestäni oli nerokasta, että hänen askeleidensa äänessä oli sama materiaali läsnä, kuin hänen muussa toiminnassaan.

Foley tuotti esityksen toimintaan aivan omanlaisensa laadun. Jo pelkästään se, että kohtauksen taustalla nähdään rivi näyttelijöitä tekemässä mikrofoneihin ääniä mitä eriskummallisimmilla esineillä oli omiaan tuomaan kohtauksiin erikoisen väännön. Myös se, että näyttelijä toimi äänen mukaan tai ääni seurasi näyttelijää, toi tekemiseen oman leimansa. Toiminta piti saada näyttämään luontevalta, mutta monesti luontevuuden ja kulmikuuden raja oli häilyvä. Monesti näyttelijät näyttivät tasapainoilevan näkymättömällä trapetsilla, kun askel-ääniä ei tullutkaan niin pitkään kuin he olivat odottaneet tai kun he lähtivät äkisti liikkeelle. Tämä ei mielestäni haitannut mitään, vaan oli omiaan korostamaan kiinnostavaa kaksisuuntaista kommunikaatiota

näyttelijän ja foulittajan välillä. Klassikkotekstin maailmassa, jollaiseksi Anton Tšehovin *Kolme sisarta* voidaan lukea, se toi omaa keveyttä tulkintaan. Se valotti näytelmää uudella tavalla, mutta samalla myös vei tekstiä puhtaan materiaaliseen suuntaan. Kohtausten henkilöistä paljastui hyvin erilaisia puolia äänelle alisteisina. Se myös omalla tavallaan noudatti Anton Tšehovin veljelleen kirjoittamaa ohjetta, jonka olimme ottaneet ohjenuoraksemme esitystä tehdessämme: “Älä hio, älä silottele. Ole kömpelö ja röyhkeä.”

Kuten jo aiemmin mainitsin, foley oli hallitsevana elementtinä *Kolme sisarta* -tulkintamme toisessa näytöksessä. Näytöksen aikana äänellinen lähestymistapa kehittyi alkupuolen elokuvasta omaksutuista, naturalismia lähentelevistä askeläänistä loppupuolen teatterillisimpiin ja abstraktimpeihin kokeiluihin. Näytöksen lopussa oli kohta, jossa kolme näyttelijää kävelee yksitellen kohti – tässä vaiheessa jo teatterisalin puoleenväliin katsomon kyydissä peruuttanutta – yleisöä ja pysähtyy riviin lähelle katsomoa. Kaikkien heidän askeliaan seurasi jokaisen oma foley-ääni. Heidän pysähtyessään askeleiden äänet kuitenkin jatkoivat vielä hetken matkaansa, pysähtyen ikään kuin muutamien askeleiden päähän näyttelijöiden eteen. Itselleni tämä kohta oli yksi vahvimista kokemuksista harjoitusten aikana. Satuina seuraamaan kohtausharjoitusta katsomosta ja äänen irtautuminen näyttelijöistä aiheutti itsessäni todella vahvoja tuntemuksia. Olo oli kuin olisi seurannut sielun irtautumista ruumiista. Äänestä tuli yhtäkkiä valtavan visuaalinen kokemus.

Mielestäni onnistuimme esityksessä tutkimaan foley-äänen mahdollisuuksia teatterissa laaja-alaisesti ja löytämään mielenkiintoisia alueita, joita ainakin itseni tekee mieli tutkia jatkossa vielä pidemmälle. Äänellä esiintyisyys foley-artistina asettuu johonkin todella kutkuttavaan väliin näyttelijäntyön ja äänisuunnittelijan välillä. Monessa mielessä se todellakin on näyttelijäntyön jatke tai ainakin se voi olla osa sitä. Ehdottomasti se voi olla ainakin osa äänisuunnittelijan työtä, mutta kuten jo mainittua, vaatii myös esiintyjyyttä.

Foleyssa on se outo piirre teatteriin siirrettynä, että prosessissa tapahtuu eräänlainen havainnon käänösprosessi. Foleyn avulla tavallaan tuotetaan semioottisia merkkejä, liitetään joku tietty ääni vastaamaan jotain tiettyä tointa. Foley-artistina havaitseen jonkun liikkeen, jonka käänän toiminnallani ääneksi. Katsoja taas havaitsee sekä liikkeen, että tuottamani äänen ja yhdistää äänen tähän liikkeeseen. Hänelle siitä tulee yhtenäinen kokemus,

vaikka hän tiedostaisikin äänen ja liikkeen olevan toisistaan erillisiä. Jos katsoja vielä samalla, kun hän näkee alkuperäisen liikkeen ja kuulee siihen liitetyn äänen, näkee foley-artistin toiminnan eli liikkeitä, jotka tuottavat äänen, olemme tekemisissä varsin monimutkaisen havainto- ja merkityskentän kanssa. Mikä lopulta määrittää kokemuksemme?

Kysymykseen on mahdotonta vastata tyhjentävästi. Jollain tapaa tuntuisi, että ihmiselle on helppoa liittää ääniä ja eleitä toisiinsa ja siksi foley uskotaan. Osa siitä on varmaankin kulttuurista pääomaa, joten on toki mahdotonta yleistää. Osansa on tietenkin jo aiemmin mainitsemallani sanattomalla sopimuksella teatteriyleisön kanssa, joka auttaa hyväksymään “teatterileikin”.



Kuva 6 Foley-rekvisiittaa

Mikrofonien ja muun äänentoiston rooli nousee myös mainitsemisen arvoiseksi, kun mietitään foleyta teatterissa. Elokuvassahan kaikki, mitä kuullaan tulee kuitenkin kaiuttimista. Kaikille elokuvan äänille on täten olemassa tietynlainen äänen mediaalinen nollapiste; koko todellisuus on sisällytetty lopulliseen miksaukseen, joka ajetaan ulos kaiuttimista elokuvaa katseltaessa. Kaiken muun äänen voidaan katsoa olevan teoksen eli katseltavan elokuvan ulkopuolella. Elokuva koetaan ehkä kotisohvalla tai elokuvateatterissa, monikanava-äänillä tai stereomiksauksena. Elokuvan ei

voi kuitenkin katsoa ottavan erityisesti huomioon esitystilan tilallisuutta tai siellä mahdollisesti olevia ääniä. Ne eivät yksinkertaisesti kuulu teokseen. Teatterin parissa taas samanlaisen äänellisen “nollan” määrittäminen on mielestäni huomattavasti hankalampaa. Esitys voi sisältää kaiutinjärjestelmästä toistettavaa ääntä ja akustista ääntä. Molemmat voivat sisältää enemmän tai vähemmän tarkoituksellisia ääniä. On teoksen sisäinen tehtävä määrittää, mitkä äänet kuuluvat esitykseen ja mitkä eivät. Kysymys on aina rajauksesta. Hyvä esimerkki on mielestäni lähes kaikissa teatteritiloissa kuuluvat lamppujen tai himmentimien aiheuttamat hurinat ja sirinät. Hyvin usein ne rajataan tarkastelun ulkopuolelle, ne eivät kuulu esityksen maailmaan, joten niille ei kuulu antaa huomiota. Foleyn kanssa teatterissa operoitaessa akustisten äänten ja kaiuttimien kautta toistettavien äänten suhde muodostuu tärkeäksi etenkin siitä syystä, että monesti foleylla tehostettavasta toiminnasta aiheutuu jo itsessään ääntä. Esimerkiksi näyttelijän omat askeleet kuuluvat yleisölle foleyn lisäksi. Tämä voi häiritä foleyn kiinnittymistä, joten etenkin askelia tehdessä myös näyttelijän pitää pyrkiä kävelemään melko varovasti tai vaihtoehtoisesti kenkien pohjia täytyy pehmentää esimerkiksi huovalla. *Kolmessa ssaressa* foley-ääntä myös ajettiin suhteellisen voimakkaasti. Pyrkimys ei äänenvoimakkuudellisesti ollut päästä illuusioon. Akustisen äänen ja vahvistetun äänen välillä vallitsi siis tarkoituksellinen epäsuhta, joka teki kohtauksiin oman sävynsä. Naturalismiin ei siis pyritty.

Kolmessa ssaressa minulla oli käytössä kolme kappaletta langattomia kaiuttimia, joita esityksen kuluessa pystyi helposti siirtelemään paikasta toiseen. Tämä teki äänen sijoittelusta joustavampaa ja antoi näyttelijöille mahdollisuuden kantaa ääntä mukanaan. Ne myös olivat osaltaan parantamassa illuusiota askel-äänissä, koska askel-mikrofonit oli ohjattu juuri näihin kolmeen kaiuttimeen, jotka olivat lattialla kolmio-muodostelmassa näyttelijöiden ympärillä. Näin äänet lokalisoituivat lähemmäksi lattiaa, joka auttoi askel-äänien kiinnittymistä paremmin näyttelijöihin. Äänentoistolliset asiat erona elokuvan foley-ääneen ovatkin siis yhtäkkiä teatterissa merkittävä seikka. Huomion arvoista on myös kierron mahdollisuus, joka aiheuttaa omat hankaluutensa mikrofonien ja kaiuttimien sijoitteluun. *Kolmessa ssaressa* äänten tekijöiden paikka oli sijoitettu kaiutinlinjan takapuolelle juuri kiertojen välttämiseksi. Haulikkomikrofonien tiukka suuntakuvio oli myös tärkeä tekijä äänen hallittavuuden kannalta. Kokeilin myös laajakalvoisia

mikrofoneja, mutta totesin, että pienikalvoinen haulikkomikrofoni sopi kaikkein parhaiten tarkoitukseen. Niitä oli käytössä kolme. Niiden avulla oli mahdollista myös eliminoida näyttelijän liikehdinnästä aiheutuvat vuodot mikrofoneihin paremmin.



Kuva 7 Kaikki valmiina ennen esitystä

5. KUN ESITYS TEHDÄÄN YHDELLE KOKIJALLE – KUULOKKEET ESITYKSEN MEDIANA

Tässä luvussa käsittelen kahta esitystä, joissa esityksen äänimateriaali on toistettu yleisölle pääosin kuulokkeiden kautta. Luvun loppupuolella keskityn kuulokkeisiin ja siihen mitä mahdollisuuksia ja lainalaisuuksia niiden käyttöön esityksissä liittyy.

5.1. *a/part/ment*

Koreografi Linda Martikaisen lopputyössä *a/part/ment*, johon tein äänisuunnittelun keväällä 2016, työryhmän jäsenillä ei ollut mahdollisuutta vaikuttaa esitystapahtuman kulkuun. Siinä kokija teki yksin matkan kuulokkeet päässä Teatterikorkeakoululta Vallilan kaupunginosassa sijaitsevaan asuntoon. Asunnossa hänellä oli 40 minuuttia aikaa toimia haluamallaan tavalla. Kun aika oli täynnä, kuulutus asunnossa kehotti henkilöä rauhassa poistumaan asunnosta ja jättämään avaimet ja kuulokkeet asuntoon. Esityksessä ei siis ollut yhtään esiintyjää sanan perinteisessä merkityksessä. Esiintyjinä toimivat ääninauha ja asunto sekä kaikki kokijan esityksen aikana kohtaamat ihmiset, esineet ja asiat.

Työryhmämme suunnittelutyö kohdistui siis täysin esityskompositioon. Käytimme paljon aikaa käytännöllisten, lähinnä logististen asioiden miettimiseen, jotta esitys olisi kokijalle mahdollisimman selkeä. Tämä oli tärkeää siksi, että koko esitys ei toteutuisi, jollei kokija esimerkiksi löytäisi tietään asuntoon. Ainakin esityksestä olisi tullut hyvin erilainen tällöin. Mietimme hyvin tarkkaan miten haluamme antaa ohjeistuksen kokijalle, mikä olisi juuri oikea määrä informaatiota kussakin kohdassa.

Kokijan matka Teatterikorkeakoululta Vallilaan tapahtui siis kuulokkeiden avulla. Olimme prosessin aikana puhuneet paljon julkisesta ja yksityisestä tilasta, niiden eroista ja siitä, onko tuollaista jakoa ylipäätään olemassa. Sitä kautta tuli idea tehdä kuulokemateriaali radio-ohjelman formaattiin, joka sai nimekseen Radio Keskiarvo. Kuulokkeisiin päätyminen

välineenä oli osaksi seurausta kesällä 2015 tekemäni esityksen *Baskervillen Koira* pohjalta syntyneestä kiinnostuksesta kuulokkeiden käyttämiseen esityksissä. Niinpä siinä vaiheessa, kun ideat alkoivat viedä siihen suuntaan, että esitykseen tulisi jonkinlainen kokijan kuljettaminen kaupungin läpi, olivat kuulokkeet luonteva valinta. Käsittelen kuulokkeiden kanssa työskentelemisestä syntyneitä huomioita tarkemmin hieman myöhemmin, jossa yhteydessä kerron myös *Baskervillen Koira* -esityksestä yksityiskohtaisemmin.

Radio Keskiarvo, eli kuulokkeissa ollut kuunnelma, oli sisällöltään hyvin absurdi radio-ohjelma, joka kuitenkin muodoltaan seurasi kaupallisen radiomaailman konventioita mainoskatkoineen. Tein nauhalle paljon mainoksia. Samoin niissä, muoto oli tarkkaan imitoitu mainosmaailmasta, mutta asiat, joita mainostettiin, olivat ei-niin-totuttuja. Mainoksensa saivat mm. ”seiskan ratikka”, ”maa jalkojesi alla”, Hattulantien raitiovaunupysäkki ja ihmisten arkisten askeleiden seuraaminen raitiovaunun ikkunasta. Ohjelman tempo oli hyvin kiivas, eikä sekään sattumalta. Julkisten tilojen, myös ”eetterin”, eli radio- ja televisiotaajuuksien hektisyys lisääntyy koko ajan. Tunnistettu ilmiö on myös, että emme enää oikeastaan osaa olla ilman ärsykeitä – ”vain olla” – vaan julkisissa kulkuvälineissä yhä useamman ihmisen päähän rakentuu oma auditiivinen kupla nappikuulokkeiden saattamana.

Teknisessä toteutuksessa päädyin käytännön syistä mp3-kuulokkeisiin reaaliaikaisen lähetyksen sijaan, joka siis tarkoitti, että nauha oli valmisteltava ennakkoon johonkin tiettyyn mittaan ja dramaturgia johonkin tiettyyn kestolliseen muotoon. Tämä toi oman haasteensa suhteessa esityksen muuten vapaammin soljuvaan muotoon, kuten esimerkiksi HSL:n raitiovaunun 7B aikatauluihin, jolla kokija siis suoritti matkan. Päädyimme siihen, että haluamme antaa liikkumista ja perillepääsyä koskevat ohjeet nimenomaan äänellisessä muodossa, ettei niitä tarvitsisi lukea paperista, koska se vaikuttaisi eri tavalla kokemuksen suuntaamiseen. Tästä taas seurasi, että piti varmistaa ohjeiden ajoitus niin, että se otti huomioon raitiovaunun odottamisajan sattumanvaraisuuden. Kaikki ohjeet piti toistaa tarpeeksi

monta kertaa, jotta sekä pitkään raitiovaunua odottamaan joutuva että siihen heti nouseva voisivat päästä perille ilman paniikkia.



Kuva 8 Polaroid-kuva a/part/ment -esityksen kuulokkeista

Asunnossa kokijalla oli mahdollisuus viettää aikaa 40 minuuttia. Asunto oli hieman yli 50 neliön parvekkeellinen kaksio. Tilasuunnittelu perustui Kuluttajatutkimuskeskuksen laatimaan listaan kohtuulliseen elämään tarvittavista hyödykkeistä. Listalle oli päässyt 200 hyödykettä, jotka kaikki löytyivät asunnosta. Tavarat ja huonekalut oli aseteltu huoneistossa epätavallisiin paikkoihin: keittiön vetolaatikoista löytyi sukkia, televisio oli vessan nurkassa ja sänky oli hankaloittamassa kulkua keittiön ovelle. Monet tavarat olivat kaapeissa hyvin asetelmallisesti. Tarkoituksena oli luoda kohtuullisen elämän asunto kaikkine tarvittavine hyödykkeineen, mutta asettelulla tuoda hieman toisenlaista näkökulmaa arkiseen olemiseemme.

Äänisuunnittelu asunnossa koostui oikeastaan kolmesta elementistä, asunnon olohuoneen ambienssista, äänisyntetisaattorin lukemasta 200 hyödykkeen listasta ja asuntoon piilotetuista kuulokkeista, joita oli viidet. Asuntoon tullessaan kokijaa odotti käytävälle auki käännetty kaapin ovi, jonka kahvassa roikkui Nintendo Wii -ohjain. Painamalla nappia A, kokija käynnisti 40 minuutin mittaisen äänisekvenssin, joka alkoi tervetuloivotuksella ja muutamilla ohjeilla asunnossa olemisesta. Äänisekvenssi koostui lähinnä siniaalloista, luonnon äänistä ja esimerkiksi kahvinkeitin roplatuksesta. Äänet tulivat kahdesta pisteestä olohuoneessa: ikea-hyllyyn sijoitetuista kaiuttimista ja parvekkeen oven lasiin kiinnitetystä aktuaattorista, joka sai lasin soimaan. Parvekkeen lasista kuului lähinnä sateen ropinaa ja aika ajoin joutsenten ja kurkien parvina tuottamaa ääntä. Ääni oli esityksen keston aikana intensiteetiltään kasvava. Aluksi ääntä oli hyvin vähän. Hiljaisten siniaaltojen lisäksi huoneistossa roplatti kahvinkeitin ääni. Vähitellen mukaan kerrostui lisää ääniä. Viimeisimpänä ennen esityksen kestollista loppua mukaan tuli huoneessa olleiden himmennettävien loisteputkien äänet. Valosuunnittelija Ada Halonen oli tehnyt loisteputkille toistuvan sekvenssin, joka oli käynnissä asunnossa koko ajan. Tein loisteputkia varten kela-mikrofonin, jolla sain kuuluviin loisteputkien himmentyessään aiheuttamat sähköiset sirinät. Nämä liukuivat sisään äänikuvaan siis viimeisenä, ennen kuin kertoja-ääni ilmoitti esityksen olevan päättynyt ja kehotti ystävällisesti

poistumaan asunnosta seuraavan kymmenen minuutin aikana.



Kuva 9 Olohuoneen sisustusta

© Annina Nevantaus

Asunnossa oli myös viidet kuulokkeet, joista osa oli piilotettu ja osa näkyvillä. Niissä oli kahdenlaista materiaalia. Kahdet kuulokkeet sisälsivät kertoja-äänien antamat mielensisäiset tehtävät ja lopuissa kolmessa oli erilaisia äänimaisemia. Vessassa olevista kuulokkeista pystyi kuuntelemaan joutsenia suurella järvellä, jonka ainakin itse koin äärimmäisen rauhoittavaksi. Makuuhuoneen laatikosta, sähkösovimuksen päältä kokija löysi kela-mikrofonilla nauhoittamiani sähkölaitteiden ääniä. Keittiön laatikosta löytyi kuulokkeet, joiden äänimateriaali oli kaksi jatkuvaa siniaaltoa, yksi kummassakin korvassa. Näiden yhteisvaikutuksesta muodostui binauraalinen syke kahden siniaallon erotustaajudelle. Näiden kuulokkeiden avulla kokijan oli mahdollista muodostaa itselleen oma äänellinen kokemuksensa tilassa oleillessaan. Tämän vuoksi myös ambienssi-ääni oli sijoitettu vain asunnon olohuoneeseen, jolloin kokijalla oli mahdollisuus sulkeutua esimerkiksi toiseen huoneeseen, mikäli ei halunnut kuunnella ambienssia. Kokija-palautteiden perusteella monet olivatkin kulkeneet asunnossa pitkiä aikoja varsinkin joutsenten äänen ja sähköä äänien kanssa.

A/part/ment -esityksessä operoimme työryhmänä yleisön kokemuksen tasolla: mietimme hyvin paljon, mitä kukin asia esityksessä mahdollisesti saa aikaan kokijassa ja teimme päätöksiä sen pohjalta. Koe-yleisön palautteet olivat tämän vuoksi erittäin arvokkaita. Se oli ainoa tapa päästä käsiksi esityksen kokemuksellisuuteen, koska esitys tapahtui paljolti kokijan mielessä ja kokijalla oli periaatteessa mahdollisuus viedä esitystä mihin suuntaan hyvänsä. Kokija oli samalla hyvin vahvasti myös esiintyjä ja esityksen koreografia ilmeni hänelle hänen itsensä kautta. Yhdistimme esityksessä audiokävelyn (engl. audiowalks) ja kokemusesityksen genrejä. Audiokävelyssä ideana on, että yleisö saa soittimen ja kuulokkeet, joiden kanssa hän menee jonnekin tiettyyn paikkaan ja painaa play-nappia. Nauhalta hän saa ohjeita kulkea paikasta toiseen. Teokset yhdistelevät usein äänimaisemia, musiikkia ja narratiivisia elementtejä.

Paradoksaalista suhteessa siihen väittämään, että ihminen havainnoi maailmaan oman ruumiinsa kautta oli, että olimme muiden ihmisten havaintojen varassa. Toki teimme itsekin kuljetusta ja asunnossa oloa itsellemme, mutta kokemus oli jo monessakin mielessä lientynyt, koska esitys nojasi vahvasti ”ensikertalaisuuteen”. Esimerkiksi asunnossa olleet kuulokkeet, joista pystyi halutessaan saamaan mielensisäisiä tehtäviä itselleen suoritettaviksi, olivat mehukkaimmillaan, kun niitä ei tiennyt etukäteen. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka toisistaan poikkeavia kokemuksia esitys ihmisissä herätti. Ensi-iltaa edeltävien viikkojen koe-kokijoiden palautteet muodostuivat todella tärkeiksi viimeisiä viilauksia ja muutoksia tehtäessä, mutta ne osoittivat myös, kuinka vaikeasti hallittava ihmisen kokemuksen muodostuminen tällaisessa esitysmuodossa on. Toiset olivat kokeneet esityksen mielenkiintoiseksi, ajatuksia herättäväksi, ja monet olivat olleet innoissaan esityksen suomasta vapaudesta tehdä mitä huvittaa. Toisille taas kokemus oli muodostunut hyvin ahdistavaksi ja stressaavaksi. Osa ihmisistä koki matkan kuulokkeet päässä selkeäksi, osa stressaantui valtavasti siitä, pääsevätkö he perille kuulokkeista aika ajoin saatujen ohjeiden avulla. Jotkut kertoivat joutuneensa kirjoittamaan muistiin kuulemiaan ohjeita, peläten niiden unohtuvan.

Olimme käyttäneet valtavasti aikaa kuljetuksen ja siinä annettujen ohjeiden miettimiseen. Hioimme sanamuotoja, äänenpainoja ja kuunnelman ajallista rakennetta. Mietimme, miten otamme huomioon raitiovaunulla kulkemisesta johtuvan epäsäännöllisyyden esityksen kestossa. Oli ratkaistava, kuinka paljon ohjeita haluamme antaa kirjallisesti ja mitkä ohjeet jätetään kuulokkeisiin. Toimin itse kertoja-ääninä kuunnelman harjoitusajan versioissa. Koska ääneni oli tunnistettavissa nauhalla olevista mainoksista, halusimme kokeilla toisen äänen tuomista kertoja-ääneksi. Tarkoituksena oli saada mahdollisimman selkeä ero muun kuunnelman ja ohjeistuksen välille. Saimme palkattua näyttelijän ja teimme nauhoitukset viimeisellä harjoitusviikolla, kun olimme aivan varmoja ohjeiden sisällöstä. Ohjeistuksen tyyli oli hyvin asiallinen. Haimme ääninäyttelijän ilmaisussa informatiivisen asiallista linjaa, hieman jopa luontodokumenteista tuttua lempeyttä.

Äänitykset jouduttiin tekemään melkoisella kiireellä. Nyt valmista teosta tarkastellessani huomaan, että menetimme jotain oleellista ottaessamme koulutetun äänen ohjeistajaksi. Oma, kouluttamaton ääneni, oli puheteknisesti varmasti heikompi suoritus, kuin mikä nauhalle lopulta päätyi. Siinä oli kuitenkin se etu, että ohjeita lukiessani pystyin asettumaan kokijan rooliin ja kuvittelemaan mielessäni missä kohtaa reittiä hän todennäköisesti tulee ohjeen kuulemaan. Vielä merkittävämmäksi asiaksi koen huomion siitä, kenelle ohjeet suunnataan. Nauhoittaessani ohjeita ajattelin automaattisesti yhtä ihmistä kuulokkeet päässä keskellä kaupunkia. Suuntasin ohjeet juuri hänelle. Tätä en ymmärtänyt kuitenkaan ohjeistaa tarpeeksi selvästi näyttelijälle, enkä missään vaiheessa nauhoituksia tullut kyseenalaistaneeksi tätä laatusaikaa. Kyse on todella pienestä nyanssi-asiasta. Tällaisessa esitysmuodossa tuollaiset näennäisesti pienet asiat kuitenkin korostuvat valtavasti. Informaation antaminen voi olla äärimmäisen mitättömiltä tuntuvista asioista kiinni.

Koenkin tällaiset esitysmuodot kiinnostavaksi tavaksi tutkia kokemuksellisuutta ja havainnon muodostumista sekä sitä, missä määrin tuota prosessia on mahdollista ohjata. Olen kiinnostunut vapaudesta, joka kokijalle kokemusesityksissä jää, sekä tietynlaisesta arvaamattomuudesta. Siitä, että esityksen tekijänä on enemmänkin työkalun tekijän, kuin valmiin tuotteen valmistajan roolissa. Kuulokkeet medianäkökulma ovat alkaneet kiinnostaa minua kovasti. Etenkin silloin, kun kuulokkeet yhdistetään esitysmuotoihin, jotka hylkäävät perinteisiä teatteritiloja ja esiintyjä-katsoja dikotomian, ajaututaan kiinnostaville vesille. Kuuloke-esityksiä tehdään koko ajan enenevässä määrin, mutta käsitykseni mukaan niistä on kirjoitettu melko vähän. Olen itse käyttänyt kuulokkeita nyt kahdessa esityksessä ja törmännyt monenlaisiin huomionarvoisiin asioihin, joista koen, että voisi olla syytä kirjoittaa ja pohtia niitä eteenpäin. Huomioni liittyvät niin käytännöllisiin ja teknisiin asioihin, kuin niiden mukanaan tuomiin heijastuksiin taiteellisiin valintoihin ja ratkaisuihin. Seuraavassa osiossa pureudun siis kuulokkeiden käyttöön esityksissä, etenkin perinteisten teatteritilojen ulkopuolella. Tarkastelen mitä lainalaisuuksia niiden käyttämiseen liittyy ja mitä

vaikutuksia ja mahdollisuuksia niillä on niin kokijoihin kuin esityksen tekijöihinkin. Käytän esimerkkeinä kahta tekemääni esitystä, joissa kuulokkeilla oli merkittävä rooli: *a/part/ment* ja *Baskervillen Koira*.

5.2. *Baskervillen koira*

Aluksi lienee syytä hieman esitellä *Baskervillen Koira* -esitystä lukijalle yleisemmin, jonka jälkeen luon katsauksen kuulokkeisiin teknologiana ja esimerkiksi siihen minkälaisia vaikutuksia olen niillä huomannut olevan esityskokemukseen.

Baskervillen Koira -esitys sai ensi-iltansa heinäkuussa 2015 Mikkelissä. Esitys pohjautui Sir Arthur Conan Doylen kirjoittamaan samannimiseen Sherlock Holmes -romaaniiin ja se oli esittävän taiteen kollektiivi Kaukasuksen tuotanto.

Jo projektin alkuvaiheessa oli selvää, että esitys halutaan tehdä ainakin osittain ulos ja että esitys sisältäisi kuuloke-osion. Esityspaikaksi valikoitui metsittyneen mäen, Linnamäen ympäristö aivan Mikkelin keskustan kupeessa. Mäellä on aikoinaan sijainnut ortodoksinen kirkko, joka on sittemmin purettu. Vaikka paikka sijaitsee käytännössä kaupungin keskustassa, on tienoo kuitenkin hyvin rauhallista ja mäki itsessään sopi Skotlannin nummille sijoittuvan tarinan näyttämöksi täydellisesti.

Esityksen rakenne koostui kahdesta osasta. Ensimmäinen osa, joka tarinassa sijoittui Lontooseen ja tarkemmin Sherlock Holmesin toimistoon, tapahtui erään talon kellaritiloissa, lähellä ulkotilojen esityspaikkoja. Tämä ensimmäinen osa oli perinteinen teatterikohtaus, jossa yleisö istui selkeästi osoitetussa katsomossa varastomaisessa kellaritilassa. Toinen osa oli ulkona kuulokkeet päässä tapahtunut, ennalta suunniteltua reittiä pitkin kuljettu vaellus Linnamäelle. Esityksessä oli kuusi näyttelijää ja yleisön mukana ulkona kulki aina kaksi ohjastajaa. Oman erityislaatuisuutensa toi se, että esitys alkoi aina klo 23.00 ja se kesti noin puolitoista tuntia.

Esityksen vaellusosa koostui noin 50 minuutin mittaisesta kuunnelmasta, jossa kuljetettiin tarinaa eteenpäin Holmesin apurin Watsonin näkökulmasta. Yleisö siis teki matkan Lontoosta Baskervillen nummille. Matkan varrella näyttelijät kuvittivat tarinan tapahtumia. Näyttelijöillä oli omat kuulokkeensa,

joiden avulla he tiesivät, missä kohtaa kuunnelma oli menossa. Mitä lähemmäs nummia saavuttiin, sitä pahaenteisemmäksi kuunnelman äänitodellisuus liukui. Nummille saavuttaessa puhuttu teksti jäi kuunnelmasta kokonaan pois ja se huipentui noin kymmenen minuutin mittaiseen finaali-osioon, joka äänellisesti koostui toisteisesta ja kakofoniseksi kasvavasta materiaalista. Toiminnallisesti lopetus oli eräänlainen ritualistinen tanssi, Watsonin kuolonkamppailu, jossa mukana olivat kaikki näyttelijät. Yleisö oli tässä vaiheessa saapunut keskelle mäkeä ja seisoivat kivisen muistomerkin ympärillä, kuin haudan äärellä, seuraten valonheitinten valaisemaa nummea yöllisessä pimeydessä. Viimeisenä kuvana, kuulokkeiden materiaalin jo huipennuttua maksimiinsa ja liennettyä ulkoilman rauhalliseen huminaan, antaen ympäröivän kaupungin todellisuuden liukua hiljalleen esityksen todellisuuteen, nummilla asteli mustiin vaatteisiin ja kaasunaamariin pukeutunut hahmo, kadoten lopulta kauas pimeyteen. Jostain kaukaa metsästä kuului klarinetti, joka soitti samaa teemaa, mikä hetkeä aiemmin oli toistunut useamman kerran kuunnelman aikana.

5.3. Kuulokkeet teknologiana

Kuuloke-esitystä tehdessä joutuu väkisinkin miettimään niiden mukanaan tuomia teknologisia kysymyksiä. Itse ajauduinkin näihin kysymyksiin heti *Baskervillen Koira* -esityksen suunnittelun alkaessa. Ensin piti miettiä, minkälaiset kuulokkeiden tulisi ylipäättään olla. Olisiko mahdollista lähettää äänimateriaalia reaaliajassa useiden ihmisten kuulokkeisiin ulkotiloissa vai olisiko mp3-soitin tyyppinen ratkaisu kuitenkin paras mahdollinen? Etsin erilaisia vaihtoehtoja internetistä. Yleisömääräksi olimme sopineet 15 ihmistä, joten kuulokkeita piti hankkia saman verran ja lisäksi muutamia varalle. Myös esiintyjille tulisi omat kuulokkeensa, joten lopullinen hankintamäärä oli 25. Bluetooth-lähetys ei tullut kysymykseen, koska se on suunniteltu enemmänkin pari-periaatteella. Vastaanottimia ei siis olisi sen avulla saanut liitettyä tarpeeksi yhteen lähettimeen. Tutkin myös FM-lähetystä, mutta siinä haasteeksi muodostui lähettimen virransaanti. Lopulta tulin siihen tulokseen, että mp3-soitin on kaikista yksinkertaisin, riskittömin ja halvin vaihtoehto. Tilasin nettikaupasta kuulokkeet, joissa oli sisäänrakennettuna muistikortilta soittava mp3-soitin, joten hankalista johdoista ei tullut ongelmaa. Hinnaksi yhdelle parille muistikortteineen Kiinasta tilattuna tuli noin 35 euroa.

Aluksi tilasin muutamat testikappaleet, koska halusin varmistua kuulokkeiden teknisestä laadusta. Teknologian kestävyys korostuu kuulokeesityksissä valtavasti, koska koko esitys on usein täysin riippuvainen niistä. *A/part/ment* -esityksessä kuulokkeet olivat kokijan ainut keino päästä perille asuntoon. Jos ne pettäisivät, koko esitys loppuisi siihen, ja kokija jäisi yksin keskelle kaupunkia ilman ohjeita. *Baskervillen Koirassa* yleisön kulkua auttoi kaksi ohjastajaa, jotka näyttivät taskulampuilla valoa ja viittoivat merkiksi, kun oli aika siirtyä. Koko esityksen kulku ja maailma oli kuitenkin täysin riippuvainen kuulokkeiden toiminnasta. Olimme varautuneet teknisiin ongelmiin niin, että ohjastajilla oli mukanaan muutamat ylimääräiset, samaan aikaan päälle laitettut kuulokkeet, jotka saatiin vaihdettua nopeasti, jos tarvetta ilmeni. Koko esityskauden aikana näin kävi onneksi vain kerran. Silloinkin syynä oli mitä ilmeisemmin se, että katsoja oli vahingossa koskenut kuulokkeiden nappuloihin, jolloin kuunnelma oli alkanut alusta. Olimme toivoneet, että yleisön jäsenet eivät itse säätäisi kuulokkeidensa äänenvoimakkuutta juuri tästä syystä. *Baskervillen Koira* -esityksessä vahinko oli vielä helppo korjata, mutta *a/part/ment* -esityksessä varasuunnitelmaa ei ollut. Seuraava tekninen parannustoimi itselleni onkin, että suunnittelen kuulokkeisiin jonkunlaisen systeemin, joka estää kelausnappuloiden painamisen vahingossa.

Päädyttyäni käyttämään mp3-soittimia, piti ratkaista miten kuunnelma saadaan kaikille yhtäaikaiseksi. *Baskervillen Koira* -esityksen muoto edellytti, että kaikkien kuulokkeiden tuli olla synkronissa. Näyttelijät kuvittivat esitystä reitin varrella, joten heidän piti tietää missä kohtaa kulloinkin oltiin menossa. Kuunnelman rakenne oli myös suunniteltu paikkasidonnaiseksi, eli yleisö eteni maastossa kuunnelman mukaan. Jo testikappaleita koekäyttäessäni huomasin kuulokkeissa ominaisuuden, joka osoittautui äärimmäisen näppäräksi esityskäytössä. Jos kuulokkeisiin laittoi muistikortin, ne alkoivat automaattisesti virran päälle kytkeytyessä soittaa raitoja kortilta, sen sijaan, että esimerkiksi radiotoiminto olisi mennyt ensimmäisenä päälle. Ne myös jatkoivat soittamista juuri siitä kohdasta, johon kuunteleminen oli edellisellä kerralla jäänyt. Näinpä ennen jokaista esitystä pystyimme ”nollaamaan” kuulokkeet. Esityksessä kuulokkeiden synkronointi oli hoidettu yksinkertaisesti niin, että kaikki laittoivat kuulokkeet itse päälle yhteisestä merkistä. Otimme esityksen sisällä aikaa sille, että rauhallisesti ja selkeästi selitimme yleisölle mitä seuraavaksi tapahtuu ja näytimme miten kuulokkeet

saa päälle. Varmistimme vielä yhtäaikaaisuuden sijoittamalla nauhan alkuun lyhyen ohjeistuksen, jossa pyydettiin tietyllä hetkellä nostamaan käsi pystyyn. Näin pystyimme heti näkemään, jos ongelmia oli ilmennyt. Kuljettajat kulkivat yleisön mukana lähinnä valaisijan roolissa sekä reitin näyttäjinä, mutta myös turvallisuuden takia. Kuulokkeet päässä on helppoa uppoutua esityskokemukseen niin, että esimerkiksi lähestyvää autoa ei kuule, joten katsoimme tämän parhaaksi tavaksi välttää vaaratilanteet.

Aluksi olin huolissani siitä, että katkeaako yleisön esityskokemus liiaksi tällaisen keskellä esitystä tapahtuvan ohjeistuksen ja ohjastuksen takia. Huoleni osoittautui kuitenkin turhaksi. Teimme kaiken selkeästi, emmekä yrittäneet mitenkään piilotella käsillä olevaa teknologiaa, tai tehdä sitä jotenkin vähemmän näkyväksi olemalla epämääräinen. Ylipäänsä olen huomannut, että mitä selkeämpi ohjeiden antamisessa yleisölle voi olla, sen parempi. Liialliseen rautalangasta vääntämiseen on hankala (toki silti mahdollista) sortua. Kokemukseni mukaan myöskin teknologioiden selkeä näkyvillä olo tekee mahdolliseksi häivyttää niitä tai paremminkin imaista ne sisälle esityksen maailmaan. Se on osa teatterin leikkiä. Kuulemani yleisöpalautteen perusteella kukaan ei ollut kokenut ohjeistusta kokemusta häiritsevästä tekijänä. Myös *a/part/ment* -esityksessä, kuten jo aiemmin mainitsin, huomasin keskittyväni paljon siihen, miten yleisöä ohjeistetaan. Ohjeita tai kannustusta tietyllä tavalla toimimiseen voi antaa puheen ja tekstin lisäksi myös hienovaraisemmin keinoin. Esityksen lukuohje muodostuu usein hyvin pienistä asioista ja voi olla siksi vaikeasti hallittavissa. Jokainen katsoja muodostaa oman näkökulmansa ja tulkintansa, josta käsin esitystä tarkastelee. Edellä kuvaamieni esitysten kaltaisissa esitysmuodoissa ohjeistuksen merkitys näyttää korostuvan entisestään. Teatterin konventioiden, kuten yleisölle osoitetun paikan, katsomon tai esiintyjän puuttuminen tai näiden uudelleen määrittäminen luo tarpeen olla erityisen selkeä yleisön ohjeistuksessa.

5.4. Havainto ja kokemus kuulokkeet päässä

Kuulokkeet vaikuttavat monessa suhteessa havainnointiin ja kokemukseen. On ilmeistä, että ne vaikuttavat kuuloaistimukseen. Kun laitamme kuulokkeet päähän, suljemme ympäröivän auditiivisen maailman ainakin osittain ulkopuolellemme. Tällä on suuri vaikutus kokemuksen rakentumiseen. Suurin

huomioimani ero kuuloke-esityksien ja esitysmuotojen välillä, joissa äänimateriaali toistetaan esitystilaan äänentoiston avulla on, että yleisö ja esiintyjät eivät enää jaa samaa äänellistä tilaa. Yleisön jäsenenä en myöskään voi olla varma siitä, mitä viereinen yleisön jäsen kuulokkeistaan kuulee. On oletettavaa, että hän kuulee samat asiat kuin minäkin, mutta en voi olla siitä varma. Kokemamme äänellinen todellisuus jäsentää kokemustamme ajasta ja tilasta, joten tietyssä mielessä yleisönä emme enää jaa samaa tila-aika-todellisuutta keskenämme, emmekä esiintyjien kanssa. Olemme samaan aikaan läsnä ja poissa toisillemme.

Yleisöltä saadun palautteen perusteella Baskervillen Koira -esityksessä kokemus oli monelle hyvin yksityinen. Vaikka yleisö kiersikin tiiviissä joukossa esityksen reittiä, kuulokkeet synnyttivät oman kuplan, josta käsin esitystä seurasi. Oma kokemukseni on hyvin samansuuntainen. Toimin esityksessä yleisön toisena ohjastajana, joten olin mukana jokaisessa esityksessä. Kuulokkeet päässä syntyi ikään kuin oma todellisuus.

Äänisuunnittelijana on mielenkiintoista päästä rakentamaan noin kokonaisvaltaista äänellistä maailmaa. Kuunnelma koostui ohjaaja Esko Korpelaisen romaanin pohjalta kirjoittamasta tarinan henkilöiden kuulusteluista ja muutamista dialogeista Holmesin ja Watsonin välillä. Lisäksi sävelsin paljon musiikkia ja tein muuta äänimateriaalia luomaan teoksen maailmaa. Tekstin äänitykset teimme jo toukokuussa studiossa, mutta jouduimme äänittämään monet kohdat uudestaan myöhemmin, kun asiat ja roolihenkilöiden luonteet tarkentuivat harjoitusten myötä. Joissakin kohtauksissa en myöskään saanut haluamaani tulosta aikaan studionauhoituksista, joten teimme muutamia nauhoituksia ulkotilassa, oikealla esityspaikalla. Pyrin sekoittamaan ääninauhalle sopivasti esityspaikan ambienssi-ääniä, jotta se liennyttäisi rajaa näiden kahden todellisuuden välillä. Mielestäni se toimi hyvin ja välillä oli vaikea sanoa mitkä äänet kuuluivat nauhalle ja mitkä tulivat kuulokkeiden ulkopuolelta.

Teoksen maailmaa voisi kuvailla hyvin tiiviiksi, affektiiviseksi ja tummasävyiseksi. Yhdessä yöllisen esitysjan kanssa esitys onnistui olemaan hyvin vaikuttava, jopa pelottavakin. En muista saaneeni mistään muusta omasta esityksestäni yhtä voimakkaita kylmiä väreitä. Ensimmäinen läpimeno, jonka teimme oikeaan esitysaikaan yöllä, oli kokemuksena itselleni uskomattoman vahva. Kuulokkeiden ja ääniteoksen luoma maailma yhdistyi

yön pimeydestä putkahtelevien hahmojen ja uinuvan luonnon kanssa kudelmaksiksi, joka oli hyvin kokonaisvaltainen. Muistan ajatelleeni läpimenon jälkeen, että tällaista kokemusta on hankala saavuttaa teatterin penkissä istuen. Ehkä jopa mahdotonta...

5.5. Esiintyjä ja kuulokkeet

Baskervillen Koira -prosessin aikana olin huomaavinani, että kuulokkeiden kanssa näytteleminen oli esiintyjille hyvin haastavaa tai ainakin hyvin erilaista kuin mihin he olivat tottuneet. Kaikki puhe ensimmäistä kohtausta lukuun ottamatta tehtiin etukäteen nauhoituksina kuunnelmaan. Kuunnelma-osion aikana kaikki näytteleminen oli mykkää. Lisäksi oman haasteensa toivat pimeässä metsässä tehdyt nopeat siirtymiset paikasta toiseen, jotta esiintyjä ehtisi etenevän yleisön edelle seuraavaa kohtausta varten. Heidän vastuullaan oli myös valaisussa käytettyjen akkukäyttöisten työmaavalaisimien siirto paikasta toiseen. He kuitenkin suoriutuivat mielestäni tehtävästä ansiokkaasti ja kokonaisuuden sisällä näyttelemisessä oli hyvin mielenkiintoinen laatu. Laadinkin heille muutaman kysymyksen kartoittaakseni, miten he esiintyjinä kokivat tällaisen kuuloke-esityksen:

1. Millaiseksi koit näyttelijäntyyön yleisesti luurien kanssa? Mitä huomioita heräsi suhteessa siihen, miten olet aikaisemmin ajatellut näyttelemisestä?
2. Mitä käytännön asioita panit merkille koskien luurien kanssa näyttelemistä?
3. Millaiseksi koit suhteen vastaanäyttelijään? (Missä vastaanäyttelijä mielestäsi sijaitsi, nauhallalla vai reaali maailmassa, kenties jossain näiden välissä?)
4. Miten koit ajan ja paikan esityksessä?
5. Suhde yleisöön?

Pyysin myös esityksen ohjaajaa kertomaan oman näkökulmansa näihin asioihin.

Yleisesti vastauksista käy ilmi, että esiintyjät olivat ottaneet kuulokkeiden kanssa esiintymisen pääosin positiivisena kokemuksena. Se oli kuitenkin

tuottanut ongelmiaakin, joista suurimpana tekniset ongelmat. Esiintyjillä oli, katsojista poiketen, korvissaan huomaamattomat nappikuulokkeet ja heidän kuunnelmansa toistui tavalliselta mp3-soittimelta. Nappikuulokkeiden kanssa oli ongelmia niiden päässä pysymisessä. Esitys oli näyttelijöille erittäin fyysinen ja etenkin lopun tanssikohtaus aiheutti ongelmia kuulokkeiden kanssa. Harjoituksissa tapahtui tilanteita, joissa esiintyjältä putosi kuulokkeet korvista kesken esityksen, jolloin hänen täytyi jatkaa tavallaan kuurona esityksen maailmalle. Samalla taju esityksen ajasta tietenkin katosi. Ainut mihin pystyi tukeutumaan, oli muiden esiintyjien ja yleisön positiot. Tätä välttääksemme hankimme esiintyjille sangalliset nappikuulokkeet, jotka pysyivät tukevammin päässä korvan taakse tulevan sangan ansiosta. Tämä ei kuitenkaan täysin poistanut ongelmaa, mutta paransi kuulokkeiden pysyvyyttä huomattavasti. Myös kuulokkeiden liitos soittimeen aiheutti ongelmia, joten kuulokkeet piti teipata kiinni soittimeen. Erityisen tärkeää oli myös löytää esiintyjille sellaiset soittimet, joissa oli lukitustoiminto. Tämä esti nappuloiden painumisen taskussa ja tätä kautta nauhan keskeytymisen. Monet esiintyjistä kertoivatkin kantaneensa jonkun verran tavallista enemmän huolta tekniikan toimivuudesta.

Äänimaailma ja musiikki oli esityksessä läsnä erittäin vahvasti myös esiintyjille. Tämä oli monella helpottanut esitykseen sisään pääsemisessä. Yhden vastaajan mukaan oli esimerkiksi helpompi hahmottaa esityksen kokonaistunnelmaa, jonka kautta syntyi hahmotus siitä, mitä katsojat mahdollisesti kokevat. Kuulokkeet kuitenkin aiheuttivat lähes kaikille esiintyjille tunteen eristyneisyydestä tai eräänlaisesta omasta tilasta luurien sisällä. Esityksen toteutustapa poisti näyttelijöiltä kuuloaistin kautta koettavan läsnäolon tunteen. Muuta ei juuri kuullut, kuin sen mitä kuulokkeista tuli ja koko näyttelijäntyo tuli suhteuttaa siihen. Eräs vastaajista totesikin, että näyttelijänä vaikuttui nimenomaan äänestä, ei vastaanäyttelijästä. Ainut kommunikaatio toisen näyttelijän kanssa oli katsekontakti, joka oli paikoitellen hankalaa pimeässä metsässä. Ääninauhasta muodostuikin tärkein vastaanäyttelijä. Monet kuvasivat sitä asiaksi, jonka sisässä esiintyjänä oli. Sen kautta ja sen sisässä oli helppoa näytellä. Ääninauhasta tuli turvaverkko, johon nojata esiintyjänä. Tästä syystä sen katkeaminen oli erityisen kohtalokas kokemus näyttelijälle. Vaikka katkeamisia tapahtui vain muutamia kertoja esityskauden aikana, voisi joidenkin vastausten perusteella kokemusta kuvailla jopa hieman

traumaattiseksi. Esiintyjä putosi tällaisessa tilanteessa esityksen ulkopuolelle ja joutui viemään esityksen loppuun hyvin väkijoukosta. Koska esityksessä oli paljon tarkkoja iskuja – asioita, jotka oli tarkasti ajoitettu ääninauhan mukaan – aiheutti tämä ymmärrettävää turhautumista. Kokeilin itsekin jossain esityksessä ottaa kuulokkeet pois päästäni kesken esityksen ja kokemus oli kieltämättä outo. Jollain tavalla aika ja paikka tuntuivat nytkähtävän jonnekin toisaalle. Esiintyjien toiminta, joka kuulokkeet päässä oli täysin loogista ja orgaanista, näyttäytyi ilman kuulokkeita lähinnä huvittavalta, jopa vaivaannuttavalta. Se ei kiinnittynyt mihinkään, sille ei ollut enää syytä.

Äänestä tuli syy näytellä. Sen kautta oli yhteydessä toiseen näyttelijään. Hahmot tuntuivat olevan jossain ääninauhan äänien ja fyysisten esiintyjien välimaastossa. Toiseen näyttelijään, yleisöön ja ympäristöön oli yhteydessä jonkun kolmannen kautta. Tuo kolmas oli ääninauha. Vaikka kuulokkeet aiheuttivat toisaalta oman kuplan, vastauksista käy ilmi, että läsnä oli myös samuuden kokemus yleisön kanssa. Eräässä vastauksessa käytettiin ilmausta ”samassa suljetussa maailmassa yleisön kanssa”.

Kiinnostava huomio oli erään esiintyjän vertaus elokuvaan astumisesta. Ääninauha oli tietyn kestoinen, tiettyyn muotoon tehty kokonaisuus, se ei ollut siinä mielessä elävä, kuin mitä näyttämö oli. Ääni ei elänyt näyttämön kanssa vaan kulki omaa rataansa kuin juna. Jos palaan hetkeksi äänisuunnittelijaa koskevaan problematiikkaan, niin normaalisti tekijänä kokisin tämän ongelmalliseksi. Tekemisen filosofiassani pidän tärkeänä äänen eläväisyyttä, sitä, että teoksella on mahdollisuus hengittää.

Konventionaalisessa teatteritilanteessa tällainen toteutustapa, jossa ääninauha on kuollut jana pisteestä A pisteeseen B, ei mielestäni olisi millään tapaa mielenkiintoinen. Näin olen ainakin tähän asti kuvitellut. Tässä esityksessä tapahtui kuitenkin jotain äärimmäisen mielenkiintoista juuri tuon seikan takia. Teknologian sanelema reunaehto muuntuikin yllättäen luovuutta ruokkivaksi runsauden sarveksi. Se pakotti tekoprosessissa itseni miettimään äänimateriaalivalintoja ja dramaturgista rakennetta ja viitekehystä erittäin tarkasti. Tilanne, jossa ääni koetaan, muodostui tärkeäksi parametriksi suunnittelutyössä. Tällä tarkoitan sitä, että jouduin miettimään tavallista tarkemmin näyttämön tilannetta, yleisön siirtymistä ja tätä kautta fyysistä paikkaa, jossa ääni koetaan. Läpikävelyjen kautta kokeilimme esimerkiksi ajoituksia kohtausten siirtymissä. Täytyi varmistaa, että kävelyille oli varattu riittävästi aikaa ennen seuraavan kohtausten puheiden alkamista. Nauha oli

läpisävelletty siinä mielessä, että varsinaisia taukoja kohtausten väleissä ei ollut, vaan koko kuljetus oli yhtä liukumaa nummille asti. Mielestäni onnistuin erityisen hyvin kuunnelman muodon rakentamisessa. Tätä tuki se, että materiaali tuntui olevan todella samasta maailmasta peräisin. Käytin erityisen paljon aikaa oikeanlaisten sointien ja äänenvärien etsimiseen jo ennen kuin aloin rakentaa kuunnelman rakennetta. Kun sitten tuli aika etsiä tiettyyn kohtaan oikeanlaista ääntä, pystyin tukeutumaan syntyneeseen äänipankkiin ja tuloksena oli monessa esiintyjien vastauksissakin esille tullut yhtenäinen maailma.

Esiintyjille nauhan ennalta määrätty kesto ja muoto tarkoitti sitä, että kaikki toiminta täytyi sovittaa ääninauhaan. Kaikki ajoitukset, kaikki nyanssit täytyi suhteuttaa siihen. Yksi vastaajista pohtikin oman nyanssinnin olleen tärkein asia tekemisen merkityksellisyyden löytymisessä. Koska ei voinut juurikaan vaikuttaa vastaanäyttelijästä, täytyi omat vaikuttimet ja iskut löytää ääninauhalta. Normaalisissa vuorovaikutuksessa vastaanäyttelijän kanssa toteutuva kaksisuuntainen kuuntelu ei ääninauhan kohdalla tietenkään ollut mahdollista, vaan omia kiinnepisteitä piti rakentaa ja opetella nauhalta useita sen varalta, että putosi kärryiltä. Tämä tuntui aiheuttaneen eriytyneisyyttä roolihaamon ja tätä näytelleen näyttelijän välillä. Näyttelijän täytyi olla koko ajan ääninauhaa edellä, jota kuitenkin roolihaamo ei ymmärrettävistä syistä voinut olla. Esityksessä oli esimerkiksi tilanne, jossa Watson tähyilee metsään taskulampun avulla. Villisti metsää haravoiva valokeila nappasi ohi viuhuessaan pimeydestä lähestyvän kuolleen tytön haamon, jota näyttelijä ei voinut olla huomaamatta. Hänen roolihaamona sai kuitenkin huomata tämän vasta, kun ääninauhalla sovittu isku sai kaikki taskulamput kääntymään tyttöön. Tämä yksi esimerkki osoittaa tilanteen, jossa näyttelijällä oli kokemus roolihenkilöstä erillään olosta.

Yleisölle edellä kuvattu esiintyjän ja roolihenkilön erkaantuminen toisistaan ei kuitenkaan mielestäni näkynyt. Kuten aiemmin todettua, roolihenkilöt tuntuivat sijaitsevan jossain äänen ja fyysisen näyttelijän välillä. Iso osa henkilöitä oli siis äänessä. Ylitse vyöryvä, yhtenäinen äänimaailma, joka sai öisen Mikkelin muuttumaan saumattomasti pahuutta huokuviksi nummiksi, toimi näyttämönä, jossa tuollaiseen näyttelijäntyölliseen asiaan ei kiinnittänyt huomiota laisinkaan. Mykkä näyttelemisen yhdessä kuulokkeiden kanssa sai näyttelijät muuntumaan kuitenkin kuvalliseen suuntaan. Näyttelemisen tapa

aiheutti oudon vinksahtaneisuuden myös esityksen aikatasoihin, johon palaan seuraavassa kappaleessa.

5.6. *Tila, aika ja kuulokkeet*

Kuulokkeet toivat *Baskervillen Koira* -esitykseen lisäetuna huomattavaa immersiiivisyyttä, ne auttoivat saavuttamaan esityksen ympäröivyyden kokemusta. Ylipäättään koen, että kuulokkeilla on mahdollista saavuttaa kokemuksellisesti erittäin vaikuttavia asioita. Sellaisia, jotka onnistuvat menemään ihon alle, ennen järkikoneiston läpikäyntiä. Toisaalta kuulokkeet voi nähdä myös väkivaltaisena esitystapana, koska kokemusta ei pääse hetkeksikään karkuun.

Tila ja aika tosin joutuvat huomioni mukaan uudenlaisen tarkastelun alle. Huomaan joutuvani ajattelemaan tilaa toisella tavalla kuin teatteritilassa sitä ajattelen ääntä tehdessäni. Ensinnäkin teatterin perusoletus, jossa katsoja ja esiintyjä jakavat saman tila-aika-avaruuden, katoaa tai muuttuu. Tässä asiassa on löydettävissä varmasti paljon eroja esitysten välillä, mutta oman kokemukseni mukaan jollain tasolla näin käy aina. *Baskervillen Koira* -esityksen tiimoilta tätä aspektia on helpompi käsitellä, koska yleisön ja esiintyjän raja on helpompi erottaa. *A/part/ment* -esityksen kohdalla raja ei ole niin selkeä. Siinä kokija oli samalla myös esiintyjä itselleen.

Raitiovaunussa kulkeminen kuulokkeet päässä, Radio Keskiarvon soidessa tuntui kuitenkin hyvin erilaiselta, kuin normaali raitiovaunumatka. En lähde erittelemään tähän miltä se minusta tuntui, koska kuten aiemmasta esityksen läpikäynnistä huomasimme: kokijoiden kokemusten kirjo oli valtava.

Huomionarvoista kuitenkin on, että raitiovaunumatkan kokeminen sisälsi muunkin rajauksen, kuin vain kuulokkeet päässä kulkemisen.

Raitiovaunumatka tuntuu erilaiselta osaltaan siksi, että se on rajattu *esitykseksi*. Näyttämö on koko maailma, tai ainakin se osa, jonka siitä koemme. Molemmissa esittelemissäni esityksissä näyttämö ei ole yhtä rajattu pala maailmaa, kuin perinteinen teatteritila. Kaaos ja arvaamattomuus on eri tavalla läsnä julkisessa ulkotilassa. Siksi olen huono arvioimaan, kuinka hyvin kuuloke-esityksistä tekemäni havainnot kääntyvät konventionaalisten teatteritilojen piiriin. Näiden esittelemieni esitysten pohjalta kuitenkin näyttäisi siltä, että tilaa ja aikaa joutuu käsittelemään hieman eri tavalla, kuin esityksissä, joissa käytetään tilaan toistettavaa ääntä. Tällä tarkoitan siis

esityksiä, joiden äänisuunnittelu perustuu perinteisillä kaiuttimilla toistettaviin tai akustisiin ääniin. Tällaisissa – kutsuttakoon niitä tästä eteenpäin perinteisiksi esitysmuodoiksi – esityksissä se, miten ääni soi tilassa ja mistä suunnasta se tulee, muodostuu tärkeäksi seikaksi. Välillä huomaan ajattelevani äänimateriaalin olevan jopa toissijainen asia tällaisissa esityksissä. Tilan sointi ja resonanssit ovat kiinnostuksen kohteitani, kuten myös se miten äänet on jaettu tilaan.

Kuulokkeiden kanssa tila samanlaisessa merkityksessä häviää. Meille vuotaa kyllä jonkun verran informaatiota ympäröivästä tilasta, mutta ei enää samalla tavalla kuin ilman kuulokkeita. Tila täytyy (ja on mahdollista) luoda keinotekoisesti. Korvien välisten kulkuaikaerojen, sekä pään ja korvien aiheuttamien suodatusten avulla, havaittavat äänen suunnat katoavat. On vain materiaali, joka tulee vasempaan korvaan, ja materiaali, joka tulee oikeaan korvaan, mutta kuten mainittua, tilallista kokemusta on mahdollista luoda keinotekoisesti. Toki tätä mainitsemaani ulkomaailman äänien vuotamista voi käyttää myös hyväkseen ja yrittää sekoittaa näitä kahta äänimaailmaa, kuten *Baskervillen Koirassa* huomasin. Se, mitä soi, muodostuu kuulokkeiden kanssa tärkeimmäksi seikaksi. Äänimateriaali korostuu. *Baskervillessä* aikatasot olivat moninaiset, johtuen osin draaman sisällöstä, mutta myös kuulokkeiden mukanaan tuomista asioista. Ohjaaja Esko Korpelainen löytää esityksestä vastauksessa kysymykseeni kolme eri ajan tasoa: faktuaalinen maailma, fiktion maailma ja näiden muodostama variaatio, jonka ”äänellisiksi seiniksi” hän kuvaa kuulokkeita. Nähdäkseni ainakin esiintyjille oli läsnä heidän nauhalle näyttelemänsä osuuden kautta myös heidän henkilöhistoriansa aikakausi, jolloin nauhoitukset tehtiin, ja jota he joutuivat kuuntelemaan näytellessään hetkessä. Entisellä kirkkomaalla tapahtuneen loppukohtauksen voi myös nähdä tuoneen läsnä olevaksi erilaisia historian kerrostumia, joiden pohtimiseen voisi olla mielenkiintoista käyttää aikaa, mutta pysyäkseeni asiassa, päätän pohdintani tällä kertaa tähän.

6. LOPUKSI

Olen nyt luodannut ajatteluni vaikuttimia ja näkökulmiani äänisuunnitteluun, lähestyen niitä havainnon ja kokemuksen suunnasta. Olen pyrkinyt tuomaan esille juuri nyt itseäni kiinnostavia asioita ja huomioita maailmasta ja etenkin äänisuunnittelusta. Lähtökohtanani on ollut sanallistaa tähän työhön päätyttyä otantaa ajattelustani, ja toivon, että huomioista on ollut hyötyä ja iloa myös lukijalle. Tämän kirjallisen opinnäytetyön sisältö on määrittynyt varsin henkilökohtaiselta pohjalta, kirjoitushetkellä vallinneita kiinnostuksenkohteitani mukaillen. Viimeisimmät työni korostuvat teos-esimerkeissä, onhan mukana kolme viimeisintä tekemääni esitystä. Ne ovat kuitenkin mukana eritoten sen vuoksi, että kaikissa niissä on ollut varsin paljon ääneen nojaava lähtökohta ja että kaikki prosessit ovat olleet äänisuunnittelijan kannalta mielenkiintoisia. Maailmankuvallisesti ne ovat myös edustaneet sellaista käsitystä esityksestä, jota haluan tukea.

Tunnen onnistuneeni jäsentämään ajatteluani itselleni ainakin siinä määrin, että olen löytänyt ja sanallistanut taiteen tekemiseni takana vaikuttavia tekijöitä, kiinnostuksen kohteita ja toimintamalleja. Osaan nyt paremmin nähdä joitakin oman tekijyyteni kulmakiviä, jotka ainakin tällä hetkellä näyttäisivät korostuvan ajattelussani. Etenkin havaitsemiseen liittyvät huomiot läsnäolosta, sen tarpeesta ja sen kaipuusta ovat olleet itselleni tärkeitä saada sanallistettua. On avautunut polkuja oman taiteen tekemiseni ympärille, joista käsin sitä on mahdollisuus ymmärtää, mutta myös lähteä viemään eteenpäin. Kuten jo työni johdannossa totesin: tämä opinnäytetyö ei niinkään ole lopetus, vaan uuden alkua. Jatkuva uusiutuminen tarkoittaa jatkuvaa alkamista uuteen. Jotain matkalta onneksi kuitenkin aina jää, jonka päälle rakentaa. Tuntuu, että havaintoa ja kokemusta koskevaa filosofiaa olen päässyt raapaisemaan oikeastaan vasta pinnalta. Monesta aiheesta työssäni voisi laajentaa tohtorintutkimuksen laajuisia kokonaisuuksia keskittymällä niihin vielä syvemmin, enkä pidä moista polkua ollenkaan mahdottomana. Varmaa on, että tulen pyörittelemään monia syntyneistä ajatuksista eteenpäin osana työtäni.

Toivon, että varsinkin kuuloke-esityksistä ja foley-äänestä teatterissa tekemäni huomiot ovat voineet olla hyödyksi muille teatterintekijöille ja äänen kanssa työskenteleville. Itselleni varsinkin kuulokkeissa tuntuisi olevan sellaista potentiaalia välineenä, jota olisi syytä valjastaa jatkossakin käyttöön.

Mitä todennäköisimmin tulen tutkimaan kuuloke-esitysten mahdollisuuksia jatkossakin ja löytämään uusia mielenkiintoisia alueita siltä suunnalta. Etenkin immersiiivisyyteen, tilaan ja aikaan liittyvät mahdollisuudet ansaitsevat lisää tutkimista.

LÄHDELUETTELO

ARTIKKELIT:

Merleau-Ponty, Maurice. 2013. ”Havainnon ensisijaisuus ja sen filosofiset seuraukset.” Suom. Miika Luoto. Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.). *Maurice Merleau-Ponty: Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 79-111.

Merleau-Ponty, Maurice. 2013. ”Romaani ja metafysiikka.” Suom. Tarja Roinila. Teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila (toim.). *Maurice Merleau-Ponty: Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 151-183.

Rouhiainen, Leena. 2011. ”Fenomenologinen näkemys oppimisesta taiteen kontekstissa”. Teoksessa Eeva Anttila (toim.). *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 75-93.

INTERNET:

Hacklin, Saara; Hotanen, Juho; Yli-Tepsa, Hermann. 2014. ”Filosofia.fi - Portti filosofiaan.” *Merleau-Ponty, Maurice* -ensyklopedia sivu. <http://filosofia.fi/node/6875> (1.4.2016). (julkaistu 28.9.2011, muokattu 27.8.2014)

”Wikipedia.org”. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiede> (4.4.2016)

KIRJAT:

Arlander, Anette. 1998. *Esitys tilana*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. ISBN 952-9765-13-4

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike*. Helsinki: Gaudeamus Kirja. ISBN 951-662-971-7

ESITYKSET:

Baskervillen Koira. Ohjaaja: Esko Korpelainen. Äänisuunnittelu: Jani Orbinski. Esiintyjät: Ella Kähärä, Joonas Kääriäinen, Menni Renvall, Minttu

Tamski, Henri Tuulasjärvi, Joonas Veijanen. Ensi-ilta 21.7.2015, Vanhan kasarmialueen ympäristö, Mikkeli.

Kolme sisarta. Ohjaaja: Katariina Numminen. Esitysdramaturgia: Elli Salo, Katariina Numminen. Äänisuunnittelu: Jani Orbinski. Lavastus: Jaakko Pietiläinen. Valosuunnittelu: Anna Pöllänen. Esiintyjät: Eino Heiskanen, Valpuri Kankila, Ella Lahdenmäki, Verner Lilja, Pihla Maalismaa, Fanni Noroila, Sohvi Roininen, Janna Räsänen, Henri Tuominen. Ensi-ilta 16.10.2015, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

a/part/ment. Työryhmä: Antti Ahokoivu, Ada Halonen, Linda Martikainen, Annina Nevantaus, Jani Orbinski. Ensi-ilta 12.2.2016, Helsinki.

KIITOKSET

Heidi Soidinsalo

Henri Tuulasjärvi

Sanni Muinonen

Kaukasus

Eeva Orbinski

Teuvo Orbinski

Lauttasaari

Elämä