

Äänen värinä

Materiaalitietoinen ja ekologinen reflektio äänisuunnitteluprosessista

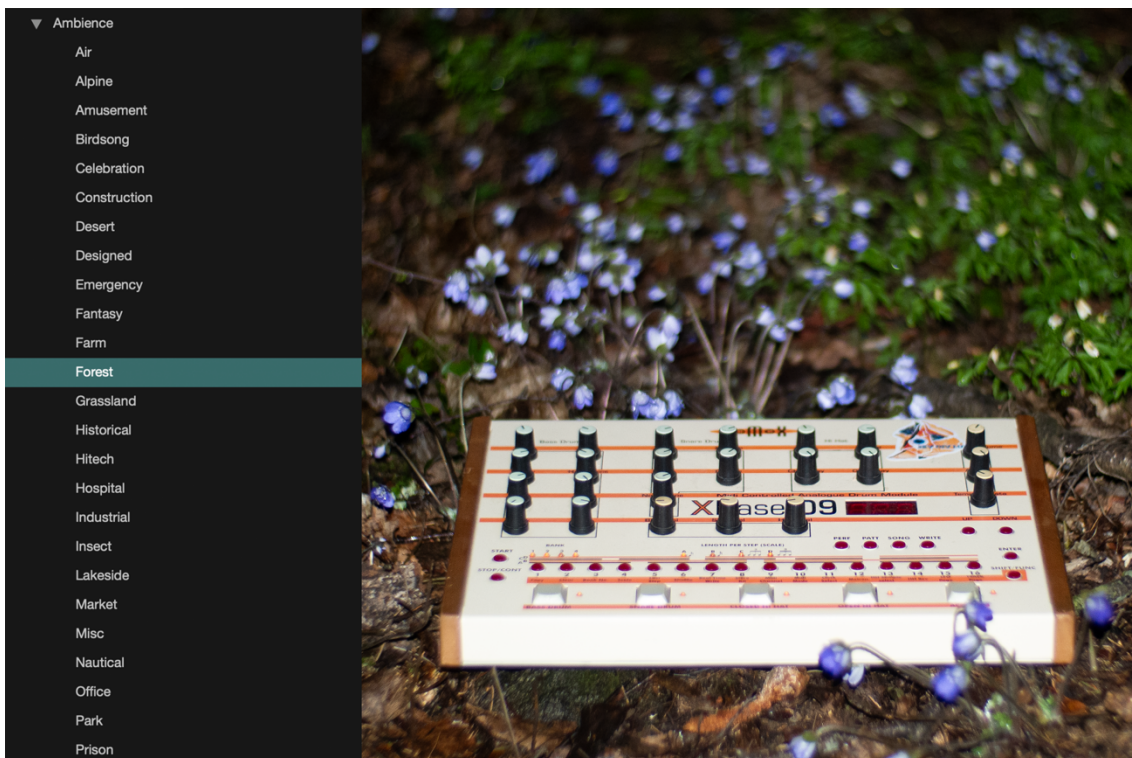
Ilja Myllyluoma

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Äänisuunnittelun maisteriohjelma

Opinnäytteen kirjallinen osa

2026



Tiivistelmä

Päiväys: 04.05.2026

Tekijä: Ilja Myllyluoma

Koulutus- ja maisteriohjelma: Äänisuunnittelun maisteriohjelma

Tutkielman / Kirjallisen osion nimi: Äänen värinä: Materiaalitietoinen ja ekologinen reflektio äänisuunnitteluprosessista

Kirjallisen työn sivumäärä: 40 sivua

Taiteellisen / taidepedagogisen työn nimi: *REV DIV LUV*

Koreografia: Kadence Neill. **Esiintyjät:** Nella Matleena, Elias Berglund, Valtteri Juvonen, Miska Palsio, Monia Penttinen, Anniina Dyster, Katri Käpynen, Paria Mohajerani, Altinay Kapsiz, Inka Auvinen, Li Krook. **Valosuunnittelu:** Katinka Ebbe. **Dramaturgia:** Barabas Szigeti. **Lavastus:** Anni Hernetkoski. **Pukusuunnittelu:** Satu Muurinen. **Äänisuunnittelu:** Ilja Pippa (nyk. Myllyluoma). **Tuotannon assistentit:** Elina Kirdaite ja Amanda Larsson Rabian. **Ensi-ilta:** 23.5.2025, Studio 4, Teatterikorkeakoulu.

Teatteritaiteen maisterin opinnäytetyössäni tutustun ekologiseen ja uusmaterialistiseen ajatteluun esityksen äänisuunnittelua tukevinä näkökulmina. Opinnäytetyö vastaa opintojeni aikana nousseisiin huoliin ekologisesta kestävyydestä ja ympäristöä kuluttavan suunnittelutyön mielekkyydestä ilmaston lämpenemisen aikakaudella. Yritän hahmottaa myös luontosuhteeni eri ulottuvuuksia tottumuksistani kumpuavina ilmentyminä. Opinnäyte koostuu johdantokappaleesta 1, omaelämäkerrallisesta kappaleesta 2, teoreettisista kappaleista 3–4, taiteellista opinnäytettäni käsittelevästä sekä tulevaisuutta pohtivasta kappaleesta 5 ja taiteellisen opinnäytteeni äänijärjestelmän kuvauksesta liitteissä.

Kartoitan kappaleessa 2 omaa paikkaani ja taiteellista kehitystäni esittävien taiteiden äänisuunnittelijana. Palaan ajassa taaksepäin ja kerron tapahtumista ja yhteisöistä, jotka ovat vaikuttaneet luontosuhteeseeni. Tutkin luonnon ja ihmisen kaksinapaisuutta eurooppalaisessa filosofiassa ja sen vaikutusta minuun. Nostan esille dekoloniaalista näkökulmaa dialogisena kumppanina. Tunnistan tarpeen päivittää luontoon liittyviä perusarvojani.

Avaan kappaleessa 3 ekologiseen ajatteluun liittyvää akateemista keskustelua esittävien taiteiden ja posthumanistisen filosofian aloilla ja kertaan lyhyesti niiden peruskäsitteitä sekä historiaa. Tunnistan myös laajemman käänteen kohti materiaalitietoisempaa tekemistä sekä omalla, että muilla esityssuunnittelun aloilla. Pohdin ekologisen estetiikan tunnistettavuutta ja soveltuvuutta omaan praktiikkaani.

Kappaleessa 4 Pohdin myös kuvittelua ja kuuntelua osana äänisuunnitteluprosessia analysoimalla niitä muistojen, esitystilan ja teknologiasuhteen, sekä näihin liittyvien tottumuksieni kautta.

Kappaleessa 5, kerron Teatterikorkeakoulun Studio 4:ssa esitetystä tanssiteoksesta *REV DIV LUV*, jonka äänisuunnittelu oli taiteellinen opinnäytetyöni. Kuvailen suunnittelu- ja harjoitusprosessia sekä omaa suhdettani esityksen kompositioon ja koreografiaan. Jatkan joidenkin tottumuksieni sanoittamista ja purkamista. Pohdin ekologista ja uusmaterialistista ajattelua osana esityksen merkityksen muodostumista. Lopuksi palaan alkuun ja mietin, mikä on muuttunut.

Asiasanat: äänisuunnittelu, nykytanssi, ekologia, luontosuhde, uusmaterialismi

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	5
Sisällysluettelo	6
1. Johdanto	4
2. Paikka	7
2.1. Tässä	7
2.2. Luontosuhde muutoksessa	10
2.3. Akateeminen diskurssi	12

3. Materiaalinen äänikäsitys	15
3.1. Uusmaterialismi	15
3.2. Dramaturginen ekologia	17
3.3. Ekoskenografia	17
3.4. Esteettinen tunnistettavuus	18
3.5. Muurahaisia ja lentokone	19

4. Kuvittelu ja kuuntelu	21
4.1. Muistot ja tila	21
4.2. Teknologiasuhde	22
4.3. Muurahaisia ja lentokone osa 2	24

5. Materiaaliset kansatekijät taiteellisessa opinnäytetyössäni <i>Rev Div Luv</i> (2025)	26
5.1. Lyhyt prosessikuvaus	27
5.2. Kuinka tulini koreografioiduksi	29
5.3. Rumpukone	30
5.4. Kompositiotyökalut	31
5.5. Äänentoisto ja puheen vahvistaminen	33
5.6. Kitkasta (Epilogi)	34

Lähteet	36
Liite 1 – Äänijärjestelmän kuvaus	39

1. Johdanto

Vuonna 2021 valmistimme prosessimuotoisena kurssityönä esityksen nimeltä *Tarvehuone*, jossa toimin äänisuunnittelijana. Esityksen teemana oli teatterin tekeminen ilmastotuhon aikakaudella, ja prosessia jarruttivat alkuun hankala suhde aiheeseen ja yhteisen ekologisen viitekehyksen hämmäisyys. Kirjoitin silloin oppimispäiväkirjaan, että ”koen haasteelliseksi lähteä työskentelemään aiheen parissa. Ei siksi, etteikö se olisi tärkeä, vaan ehkä siksi, että se tuntuu kokonaisuudessaan lamaanuttavalta.”

Koko opiskeluaikaani Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa värittää tunne, jota kutsun nyt hankaluudeksi. Koen akateemisen tekstin ja teorian hankalana, asioiden sanoittamisen hankalana, sekä kaksinapaiset käsiteparit kuten tutkiminen ja tavoitteellisuus, hierarkia ja hierarkiattomuus, valmis ja kesken, draama ja postdraama, ekologinen ja tuhlaileva, myös hankalana.

Ekokriisi vaatii kuitenkin lamaantumisen ja hankaluuteen jumittumisen sijaan jonkinlaista uudelleen orientoitumista. Opinnäytteeni esittelee prosessia, jossa kiinnostun ympäröivästä maailmasta. Aloitan pohtimalla luontosuhteeni kehittymistä ja vaikutusta taiteilijuuteeni autobiografisen kirjoituksen avulla. Perustelen tyylilajin valintaa sillä, että luontosuhteella on vahvasti henkilökohtainen luonne. Luontosuhteella on useampi erilainen mittakaava ja ulottuvuus, jotka määrittellään ekologisessa tutkimuksessa monilla eri tavoilla (mm. ympäristötieteellisessä pro-gradu -työssä Pinja Salminen hahmottaa systemaattisessa kirjallisuusanalyysissä tajunnallisen, ekologisen, sosiokulttuurisen ja toiminnallisen ulottuvuuden (Salminen 2018, 57)). Luontosuhde todella on hankala asia. Toisaalta se on hyvä lähtökohta ajattelulle, koska luontosuhteen käsite ei alkuunsa tunnu lainkaan vieraalta. Tässä työssä luontosuhde tarkoittaa sitä maailmankuvan osaa, joka vastaa luontoon liittyvää eettistä, esteettistä ja materiaalista suhtautumista.

Kartoitan luontosuhteen ja ekologisen ajattelun ympärillä käytävää akateemista diskurssia käsitteiden määrittelyn kautta. Yritän hahmottaa uusmaterialistista ajattelua ja soveltaa sitä teosesimerkkiin. Seuraavaksi kuvailen kontekstiani ja äänisuunnittelupraktiikkani risteämäkohtia kuvittelun, kuulemisen, auditiivisen kulttuurin ja teknologiasuhteen kanssa. Pidän luontosuhdetta mukana tekstin temaattisena elementtinä, palaan siihen ja laajennan sitä kontekstin mukaan.

Käyn vuoropuhelua suorien lainauksien kanssa korostaakseni tutkimuksen moniäänisyyttä ja rihmastollisuutta. Pyrin olemaan kriittinen ja käyttämään lähtökohtanani ei-tietämistä. Haluan työssäni ankkuroitua johonkin tuttuun enkä problematisoida asioita liikaa, mutta, kuten myöhemmin kerron tarkemmin, länsimaista luontosuhdetta ja filosofiaa voidaan ylipäänsä pitää yhtenä fossiilikapitalismin taustatekijöistä ja sen koloniaalisen leviämisen vientituotteena. Kulttuuri-imperialismi, eli toisen kulttuurin alistaminen ja uusien kulttuuristen normien ja uskomusten asettaminen, syrjäyttää valloitetujen kulttuurien omia kulttuurisia järjestelmiä. Leviämisen alle jää eriäviä käsityksiä todellisuuden luonteesta (ontologioita), sekä kokemusperäisempiä tiedon tuottamisen tapoja (epistemologioita). (mm. Mignolo, 2015). Kuunteleminen epistemologisessa mielessä ja luontosuhde ontologisessa mielessä ovat siis kolonisoituja ilmiöitä, lähtökohtaisesti etäisiä ja hankalia.

Länsimaisten akateemisten käytäntöjen tietoinen rikkominen, eli episteeminen kurittomuus (*epistemic disobedience*), on osa dekolonisaatiota, ajattelua kahlitsevista länsimaisista tietojärjestelmistä vapautumista (Mignolo 2009, 3). Tässä työssä kurittomuus näkyy omaelämäkerrallisen kirjoittamisen, kokemustiedon ja undergroundin tuomisessa tiedonmuodostuksen keskiöön. Pysyn siis vielä molemmat jalat tiukasti hankalan puolella. Luontosuhde, auditiivinen kulttuuri ja teknologiasuhde käyvät läpi nopeatempoista muutosta ekokriisin aikakaudella. Oma paikkani ja toimijuuteni tuntuvat nykytilanteessa epävarmoilta, ajatukset rönsyilevät ja äänen äärelle pysähtyminen on hankalaa.

Näyttämö on paikka, jossa me kuuntelemme itseämme. Se on myös muutosvoimainen paikka, jossa *me* voi saada uusia, entistä laajempia merkityksiä. Haluan varmistaa sen, että tekemässäni taiteessa me todella laajenee ja imee sisäänsä elollista ja elotonta monimuotoisuutta, eikä juutu käsittämään vain hegemonisen kulttuurin määrittelemiä subjekteja – tai vain sitä mitä kulloinkin rahoitetaan. Voisiko äänisuunnittelu äänen tuottamisen sijaan mahdollistaa kuuntelemista?

Opinnäytteeni taiteellinen osa oli keväällä 2025 Teatterikorkeakoulun studiossa 4 esitetyn tanssiteoksen *Rev Div Luv* äänisuunnittelu. Tanssiteoksen suunnittelu vaati perustavanlaatuaista päivytystä siihen, mitä koen äänisuunnittelun rooliksi. Etenkin oma roolini suhteessa koreografiaan, teatteriesityksen näytelmätekstin sijaan, vaati sopeutumista. Tanssi olikin teatteriin verrattuna jotakin ihan muuta: oma lajinsa, jolla

on omat perinteensä ja diskurssinsa. Tämän työn teemat ovat löytyneet noin vuosi taiteellisen osan valmistumisen jälkeen. Käsittelen lopuksi *Rev Div Luvin* prosessia ja äänisuunnittelua, tunnistaen samalla keräilemäni ja muokkaamani materiaalin luovaa toimijuutta sekä hierarkioita ja tottumuksiani. Äänisuunnittelulla tuntuu olevan kaikessa tässä erityinen rooli – se on lähtökohtaisesti materiaalista, tilallista ja vuorovaikutuksellista.



Kuva 1 Squat Makamikin puutarha kesällä 2020. Kirjoittajan kuva.

2. Paikka

2.1. Tässä

Oleskelen alueella, jonka nimi on vuodesta 1917 ollut Suomen tasavalta (ruots. *Republiken Finland*). Asun kerrostalokaksiossa pääkaupunkiseudun reunalähiössä, opiskelen Teatterikorkeakoulussa, teen osa-aikatöitä keskikokoisessa teatteritalossa, käyn uimassa uimahallissa ja matkustan ajoittain mökille Päijät-Hämeeseen. Uskon, että luontosuhteeni on päällisin puolin samantyyppinen kuin kenellä tahansa vertaisellani, pohjimmiltaan hankala ja etäinen, mutta tutkimaton. Yritän tässä luvussa hahmottaa luontosuhteeni erityispiirrettä ja käännekohtia muutaman sitä määrittäneen elämäntapahtuman kautta.

Vuonna 1996 synnyin alueella nimeltä Inkerinmaa, joka nykyisin kuuluu Venäjän federaation Leningradin oblastiin. Seutu oli kaikilla mittareilla alikehittynyttä maalaismiljöötä. Kyläkeskuksen ympäristössä asui silloin alle tuhat asukasta. Paikkaa määrittivät kulttuuritalo ja kirjasto, vesitorni, kioskikauppa ja valtatie. Kotitalomme ikkunoista näkyi toisella puolella pelto ja siihen rakennettu hökkelikylä, toisella puolella betonielementtikerrostalo. Noin 50 metrin päässä oli teurastamo, vähän kauempana maitotuotteita jalostava tehdas. Kanadalainen säveltäjä ja ääniekologi R. Murray Schafer (1933–2021) kuvailisi kotiseutuni maalaismiljöön äänimaiseman eroa teollistuneeseen tai kaupungistuneeseen käsiteparilla *hi-fi* / *lo-fi*. Schaferille ihanteellinen auditiivinen kulttuuri rakentuu ihmisen mittakaavan ympärille (Sterne 2003, 342). Kaupungistuminen on muutos, jonka hän kokee vaikuttaneen negatiivisesti ihmisen elämänlaatuun.

“The quiet ambiance of the *hi-fi* soundscape allows the listener to hear farther into the distance just as the countryside exercises long-range viewing. The city abbreviates this facility for distant hearing (and seeing) marking one of the more important changes in the history of perception. [...] In a *lo-fi* soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds.” (Schafer 1994, 43).

Schaferin (1994, 43) käsitys ideaalisesta, ihmisen kokoisesta, *hi-fi* äänimaisemasta määrittelee sekä ihmisen, että luonnon toivottua äänellistä tilaa. Suurkaupungit ja niiden

äänekkyys vertautuvat affektiivisen kuvailun (kuten ”ylitiheä” tai ”kakofoninen”) kautta sosiaaliseen epäjärjestykseen, tai jopa epäinhimillisyyteen ja epäluonnollisuuteen:

“Schafer’s definition of a *hi-fi* soundscape conceals a distinctly authoritarian preference for the voice of the one over the noise of the many” (Sterne 2003, 343).

Jään vähän jumiin jo ensimmäisessä kappaleessa. Vanha luontoni Inkerinmaalla on etäisesti hahmottuva ja romantisoitu – nostalginen aavistus. En ole muistoissani osa luontoa vaan yksin sen keskellä. Asun nykyään kaupungissa, mutta synnyinseutuni on jättänyt minuun vahvan leiman. Välillä mietin, ettei minulla ole muuta luontoa kuin tämä: epätäydellinen, itseni romantisoima ja estetisoima – tila-ajallinen katkos ja sen tuottama nostalgia.

Vuonna 2015 aloitin ensimmäiset korkeakouluopintoni Helsingin yliopiston luonnontieteellisessä tiedekunnassa teoreettisen fysiikan osastolla. Valitsin alani ja suuntautumiseni umpimähkäisesti, kunhan sinne pääsi pelkällä ylioppilastodistuksella. Kävin myös lukioni järjestämällä opintomatalla hiukkasfysiikan tutkimuskeskus CERN:issä ja 14 000 tonnia painavan CMS-hiukkastunnistimen edessä olin myyty. Osasin myös aika hyvin laskea matematiikkaa. Suuntauduin lopulta tähtitieteeseen, koska kiinnostuin opintojeni aikana avaruudesta.

Vuosina 2018–2019 suoritin siviilipalvelusta Aalto-yliopiston Metsähovin tähtitieteellisellä tutkimusasemalla, joka sijaitsee Kirkkonummella Etelä-Suomessa. Radioastronomia, avaruuden tutkiminen radioaaltojen avulla, on herkkä laji ja vaatii havaintolaitteen läheisyydessä täydellistä radiohiljaisuutta. Alue oli aidattu ja sen sisällä ei saanut pitää päällä matkapuhelinta. Kuljin työpaikalleni bussilla, joka jätti minut noin 1,5 kilometrin päähän tutkimusasemalta. Kävelin kesäkuusta huhtikuuhun joka arkipäivä metsäistä hiekkatietä pitkin saman muuttuvan maiseman läpi.



Kuva 2 Päästäinen lumessa, Metsähovi helmikuussa 2019. Kirjoittajan kuva.

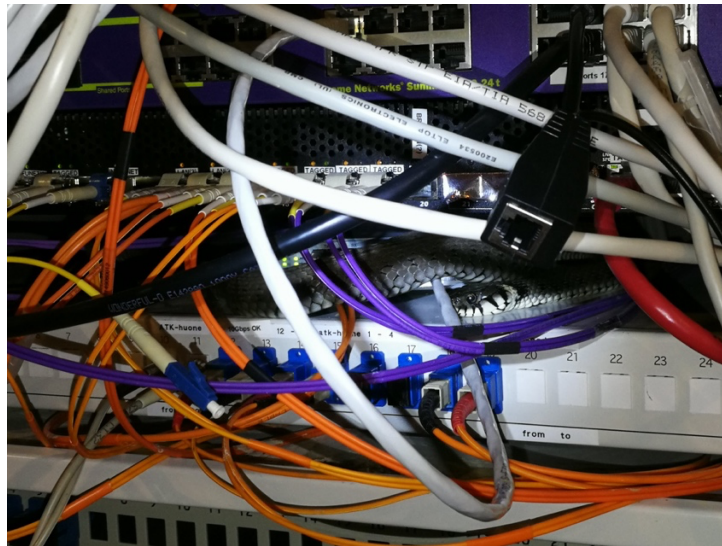
Sää ja ilmasto vaikuttivat oman kävelymukavuuteni lisäksi myös tähtitieteellisten havaintojen laatuun. Kun ilma on kosteaa ja vesipisarat tiivistyvät radioteleskoopin suojakupolin rakenteisiin, laitteen epätarkkuus kasvaa. Kupolin kuivattaminen vaati järjestelmän, joka tuotti lämpöä polttamalla bensiiniä. Minulle kerrottiin, että kosteus aiheuttaa ongelmia pääosin keväällä. Huomasin kuitenkin, että tämä oli vanhaa tietoa, sillä kupoliin kerääntyi öisin kosteutta läpi vuoden, ja joka aamu alkoi bensiinipolttimen katkulla ja ihokarvat pystyyn nostattavalla äänellä. Yksi ilmaston lämpenemisen seurauksista on se, että ilman suhteellinen kosteus kasvaa. Ymmärsin, että ilmastonmuutos ei ole asia, joka olisi tulossa, vaan olemme jo syvällä sen sisällä. En kuitenkaan voi havaita sitä suoraan, vaan tieteellisten mittauksien, sään, ympäristötunteiden ja kupolin kattoon tiivistyvien vesipisaroiden kautta.

Nykyisen koulutusohjelmani entisissä tiloissa Lintulahdenkadulla oli videotaideteos, jossa valvontakamera kuvasi muuttuvaa peltomaisemaa ja lähetti kuvan suorana seinällä olleeseen taulutelevisioon. Myöhemmin sain tietää, että kamera sijaitsi palveluspaikkani takapihalla.

Vuonna 2019 liityin anarkistiseen Squat Makamik -kollektiiviin, jonka tukikohtana toimi Vallilan siirtolapuutarhan lähellä ollut entinen leipomorakennus. Alun perin Helsingin kaupungin omistuksessa ollut hylätty rakennus vallattiin huhtikuussa 2013 osana 2010-luvun talonvaltausliikettä. Talonvaltausliike koki, että kaupungissa ei ollut tarpeeksi tilaa nuorisokulttuurille, kulttuuriselle undergroundille ja omaehtoiselle tapahtumatoiminnalle. Silloin, kun itse liityin kollektiiviin, Makamik oli jo melko tunnettu toimija, ja kollektiivi oli yhteistyössä kaupungin kanssa solminut tilastaan nimellisen vuokrasopimuksen. Makamikilla järjestettiin konsertteja, performansseja, työpajoja ja festivaaleja, joiden näyttämönä toimi yhdessä hoitamamme puutarha.

Totuin toimimaan undergroundissa, joka on esimerkki sellaisesta kokeellisuuden praktiikasta ”joka on eletävissä ja koettavissa, alttiina ja altistuvana ajalleen ja ympäristölleen” (Salminen 2015, 9).

Vuonna 2020 Suomeen saapunut COVID-19-epidemia ja siitä seuranneet yleisötilaisuuksien rajoitukset keskeyttivät meidänkin toimintamme. Uusi koronavirus, kuollut pallomainen kristalli, joka silti elää, leviää ja tappaa, pakotti ajattelemaan uudelleen elämän ja toimijuuden rajanvetoja sekä dualismeja. Myös sosiaaliset verkostot ja globaalit liikenneyhteydet joutuivat suurennuslasin alle. Ne pelkistyivät vuorovaikutuksiksi, joita rajasivat valtiolliset päätökset ja solidaarisuuden tunne. Aloin ajattelemaan ekologisesti.



Kuva 3 Rantakäärme pesii lämpimään rakkikaappiin Metsähovissa (2018) Kuvaaja: Merja Tornikoski

2.2. Luontosuhde muutoksessa

”Eurooppalainen filosofia voi olla maailmanlaajuista, koska se on imperialistisen laajentumisen kyytipoika, mutta se ei todellakaan ole universaalia.” (Mignolo, 2015)

Törmäsin tähtitieteen opintojen aikana tapaukseen, jossa Yhdysvaltalaisvetoinen kansainvälinen tähtitieteellinen projekti päätti rakentaa Hawai’ille Maunakea -tulivuoren huipulle Thirty Meter Telescope (TMT) -kaukoputkensa. Halkaisijaltaan 30 metriä leveä peili ja sen vaatima infrastruktuuri olisi ollut suurimpia koskaan rakennettuja. Vuosien 2014–2019 aikana laaja mielenosoitusten ja

kansalaistottelemattomuuden aalto teleskoopin rakennuspaikalla ja siitä seurannut julkinen keskustelu on pysäyttänyt rakennusprojektin toistaiseksi. (Broder Van Dyke 2019)

Maunakean yli 4000 metrin korkeuteen yltävällä huipulla on Hawai'in alkuperäisasukkaille pyhä kosmologinen merkitys (Hitt 2019). Kosmologista viehätystä tunsivat myös länsimaalaiset tähtitieteilijät, osin jopa samoista syistä. Alhaisesta ilman kosteudesta johtuva yötaivaan kirkkaus, rauhasia syrjäisyys ja korkeudesta johtuva ohuempi ilmakehä mahdollistavat kummallekin ryhmälle välittömämmän suhteen taivaisiin. Tätä argentiinalainen filosofi Walter Mignolo (1941–) tarkoittaa tämän osan aloittavassa lainauksessa: eurooppalaiset filosofiat ja luonnontieteet sekä niiden tavat hahmottaa ja luokitella maailmaa ovat ”imperialistisen laajentumisen kyytipoikia” (Mignolo 2015).

Lintujen, hiirien ja homeiden lisäksi Makamik oli myös yksi pääkaupunkiseudun ympäristöliikkeen kotipaikoista. Norjalainen luontofilosofi Arne Næss (1912–2009) on yksi liikkeen filosofisen ajattelun merkittäviä taustavaikuttajia. Hänen kehittämänsä syväekologisen teorian lähtökohtana on, että ihmiskunnan leviämisen ja teollistumisen seurauksena saavutettu valta-asema maan biosfäärissä vaatii erityislaatuista vastuuta. Tämän vastuun kunnioittaminen vaatii hänen mukaansa taas perustavanlaatuista muutosta siihen, miten me näemme, koemme, tunnemme ja arvotamme maailmaa. Syväekologia korostaa kaiken elollisen itseisarvoa ja ihmiskeskeisyyden hylkäämistä, eli se sijoittuu jälkihanuistiseen (*posthumanism*) diskurssiin. (Drengson, Devall & Schroll 2011, 101–107)

”Posthumanistinen ajattelu etsii vaihtoehtoisia, ei-essentialistisia ja ei-hierarkkisia tapoja ymmärtää erilaisten olioiden ominaisuuksia ja keskinäisiä suhteita.” (Lummaa & Rojola 2014, 13–14)

Ympäristöliikkeen tavoitteena on luontotuhoa estävän suoran toiminnan ja lobbaamisen lisäksi määrittellä uudelleen yksilön perusarvoja suhteessa luontoon (Haavisto 2021). Perusarvojen muuttaminen tapahtuu suhteessa johonkin vanhaan näkökulmaan, ja minun näkökulmani on eurooppalainen. Tämä on pakollinen ns. ”jo antiikin kreikkalaiset” -kohta. Antiikin kreikkalaiset alkoivat etsimään luonnosta tietoa rationaalisen ajattelun avulla n. 500 eaa. Samalla luonto *syntyi* Euroopassa ihmisestä

erillisenä asiana (Kummala 2016, 26). Eurooppalaisen luonnontieteen syntyajan, eli uuden ajan, maailmankuvassa rajanveto ihmisen ja luonnon välillä näkyy jo selkeämmin. Varhainen tähtitieteilijä Galileo Galilei (1564–1642) väitti luonnon olevan pohjimmiltaan säännönmukainen matemaattinen koneisto, jonka toiminnan lainalaisuuksia pystyy havaitsemaan erilaisten uusien mittalaitteiden avulla (Kummala 2016, 38).

”Galilei uskoi, että tieteen avulla oli mahdollista luoda maan päälle niin sanottu ihmisen valtakunta, sillä tiede tarjosi välineet muovata ja jalostaa ympäröivää aineellista todellisuutta täydellisemmäksi.” (Kummala 2016, 40).

Galilein aikalainen, matemaatikko René Descartes (1596–1650) siirsi kristinuskon sielun ja ruumiin erottelun osaksi maallista filosofiaansa. Hän halkaisi ihmisen ruumiiksi (objektiksi) ja järjeksi (subjektiksi). Pelkkä ruumiillinen aistihavainto ei ollut enää riittävän luotettava, vaan havaitsijan ja luonnon väliin tuli tieteellinen instrumentti, joka korjaa aistiemme puutteita (Kummala 2016, 39), esimerkiksi kaukoputki. Nykyiselle äänisuunnittelija-minälle tutumpi tieteellinen instrumentti – se, joka asetetaan kenttä-äänitysretkellä luonnon ja havaitsijan väliin – on mikrofoni.

2.3. Akateeminen diskurssi

Luontosuhde ei ole ainoastaan henkilökohtainen asia. Sosiokulttuurinen luontosuhde, eli miten *me* kansana ja/tai kulttuurina koemme ja ajattelemme luontoa, on ilmiönä hegemonista, eli vallassa olevan luokan ja sen filosofian sanelemaa. Luontosuhteella on siis minulle läpinäkyvä muoto, joka ilmenee sellaisena automaattisena ja totuttuna tekemisenä – missä tahansa luontosuhteen mittakaavassa – mitä en ikinä kokisi edes kuuluvan eettisten kysymyksien piiriin, ellen tule ensin provosoiduksi siihen. Ekologisemman esityssuunnittelun tutkijan Tanja Beerin kontribuutio ekologiseen diskurssiin teatterisuunnittelun aloilla, *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance* (Singapore, 2021), on juuri tällainen provokaatio.

Beer haastaa teoksessaan teatterisuunnittelijoita pohtimaan luontosuhdettaan. Beer ehdottaa suunnittelijoille tutustumista ainakin ympäristötieteelliseen, uusmaterialistiseen ja posthumanistiseen ajatteluun (Beer 2021, 48). Tässäkin on kyse

luontosuhteen ja luontoon liittyvien perusarvojen (ainakin eettisten, esteettisten ja materiaaalisten) määrittelemisestä uudelleen.

Englantilainen filosofikirjailija Timothy Morton (1968–) summaa luontosuhteen *luonto-*osan hankaluutta teoksessaan *Ecology Without Nature* (2007). Luontoon kuuluu Mortonin mukaan länsimaisen subjektin näkökulmasta kaikki se, mikä koetaan luonnolliseksi. Itse luontoa ei tarvitse määritellä, koska se on kokonaisuudessaan vain vertauskuvien, metonyymien, listaus – ideologinen maski:

“[...] fish, grass, mountain air, chimpanzees, love, soda water, freedom of choice, heterosexuality, free markets . . . Nature. A metonymic series becomes a metaphor. Writing conjures this notoriously slippery term, useful to ideologies of all kinds in its very slipperiness, in its refusal to maintain any consistency.” (Morton 2007, 25)

Luonnon uudelleenmäärittely, oli taustalla Näessin tai Descartesin ajattelu, päätyy aina paradoksaalisesti luomaan ja ylläpitämään esteettistä etäisyyttä ihmisen ja luonnon välillä. Jälkhumanistisessa ja ekologisessa yhteiskunnassa luonto saattaa kadota ja korvautua käsitteillä kuten ympäristö, maailma ja rihmasto, mutta silti etäisyyden tuntu ei-inhimilliseen jää jäljelle (Morton 2007, 203–204). Se miten tätä etäisyyttä käsitellään, esimerkiksi taiteessa, on Mortonin mielestä prosessina altis ennakkoluulojen ja ideologioiden vaikutukselle (Morton 2007, 205).

Yhdysvaltalainen anarkistiajattelija Murray Bookchin (1921–2006) väittää syväekologisen ajattelun kritiikissään, että Näess pitää ennakkoluuloisesti ihmiskuntaa samaan aikaan luonnon osana, mutta myös luontoa vastaan asettuneena ”kulttuurisesti homogeenisena kasvaimena”, joka ”ylikansoittaa planeetan, ahmii sen resurssit ja tuhoaa eläinkuntaa ja biosfääriä” (Bookchin 1987, Two Conflicting Tendencies -osio, suom. kirjoittaja). Näess lisäksi esittää, että pyrkimykset ihmisen väkiluvun aktiiviseen laskemiseen ja kokonaiselintason alentamiseen ovat hyviä tavoitteita, minkä hän perustelee vetoamalla luonnon itseisarvoon (Drengson, Devall & Schroll 2011, 106). Kuoleman estetisointi muistuttaa fasistisesta ideologiasta, nihilistisestä ja toivottomasta ajattelusta, eikä se ole kovin hyödyllistä (Morton 2007, 205).

Tunnistan luontosuhteestani samaan aikaan sisäpuolella ja ulkopuolella olemisen. Tarpeeksi hiljaisessa äänimaisemassa alan havaitsemaan myös oman kehoni ääntä osana

sitä. Koen hankaluutta, koska olin nähnyt vaivaa päästääkseen kuuntelemaan luontoa enkä itseäni. Luonto on aina jossakin muualla ja etäisyys siihen on läsnä tavalla tai toisella. Tällaisesta ekologisesta näkökulmasta on dekoloniaalisten kriitikoiden mukaan ”vain pieni askel sellaiseen luonnonsuojeluun, jossa toiseutettu luontoalue eristetään kokonaan ihmisestä” (Haavisto 2023, 4), usein luontoalueen alkuperäiskansan kustannuksella.

Luontosuhde alkaa tuntumaan asialta, joka vaikuttaa kaikkeen: teleskooppiprojekteihin, filosofiaan, taiteeseen, rodullistamiseen, naisvihaan, ääniympäristöjen rakentumiseen... Se on metonyminen lista samalla tavalla kuin luonto. Luonnolla on myös käänteinen muoto – epäluonto: ihminen, tarkemmin eurooppalainen valkoinen mies.



Kuva 4 Äänisuunnittelija *Rev Div Luvin* harjoituksissa (2025). Kirjoittajan kuva

3. Materiaalinen äänikäsitys

Ääni- ja valosuunnittelun koulutusohjelmien muutto Lintulahdenkadulta Sörnäisten rantatielle syksyllä 2021 sijoitti minut lähemmäksi muita oppiaineita. Lavastustaiteen koulutusohjelman muutto osaksi Teatterikorkeakoulua toi mukanaan silloin täysin uudenlaiseksi kokemaani toimijuutta ja strukturoitua ajattelua. Skenografia, suunnittelijälähtöisyys ja hierarkiaton suunnittelu olivat minulle käsitteinä tuttuja, mutta ne konkretisoituivat vasta silloin kun ne ns. tulivat taloon. Huomasin myös, että sukupolvemme ääni- ja valosuunnittelijat rohkaistuivat tutkimaan esittäviä taiteita omista materiaalisista lähtökohdistaan käsin, ilman näytelmätekstin tai ohjaajan tarjoamaa struktuuria.

3.1. Uusmaterialismi

Kulttuuritoimittaja ja kriitikko Maria Säkö kertoo, että skenografiassa uusmaterialistiset lähtökohdat ovat nyt suosittuja ja enää ”materiaali ei ole vain jotain, josta taiteilija muokkaa teoksen, vaan taiteilija ja materiaali toimivat yhteistyössä (Säkö 2025, Suhde materiaaliin on korostunut -osio).

Uusi kiinnostus materiaa kohtaan on osa eurooppalaisen filosofian materiaalista käännettä. Uusmaterialismiksi voidaan kuvailla 1990–2000 luvuille tultaessa muotoutuneita filosofisia teorioita ja tutkimusmetodeja, jotka korostavat muiden eliöiden ja materian toimijuutta maailmaa ja tiedonmuodostusta muokkaavina voimina. Uusmaterialistinen ajattelu pyrkii eroon dualismeista, kuten luonnollinen/kulttuurinen. (Lummaa & Rojola 2014, 14–17)

”[...] uusmaterialismi hylkää länsimaista filosofiaa pitkään hallinneen asetelman, jossa inhimillinen rationaalinen subjekti tekee maailmasta omalakisesti selkoa omien kielellis-käsitteellisten keinojensa kautta.” (Lummaa & Rojola 2014, 22–23)

Koreografi Kirsi Monni kirjoittaa blogitekstissä, että nykytanssin alalla historiattomuuden tuntu johtuu paljolti siitä, että ”länsimaiset filosofit ja taiteen teoreetikot eivät ole ymmärtäneet pohtia taidetta ja totuutta kehollisen eksistenssin ja liikkeen näkökulmasta” (Monni 2015, kappale 2). Monnin mukaan uusmaterialistisesta näkökulmasta on tullut koreografeille tärkeä työkalu esityksen merkityksen

rakentamiselle. ”Esityksen materiaalisuus kutsuu havaintoa ja aistimusta, joka on erottamattomissa kommunikaatiosta” (Monni 2015, kappale 7).

“Within [the new materialist] framework, musical and sonic practices are seen as vibrational events that create dynamic connections between the participating bodies and entities.” (Calleja, Rainio & Shpinitzkaya 2025, osio 3.2)

Äänen tutkimuksessa uusmaterialistinen näkökulma hahmottaa ääntä yhdessä aistittuna fyysikaalisena värähtelynä. Esimerkiksi kalliomaalauskohteiden akustiikkaa ja muinaisia rituaalikäytäntöjä tutkivat Marianela Calleja, Riitta Rainio ja Julia Shpinitzkaya keskittyvät tutkimuksessaan kiveen ihmisäänen kaikua muokkaavana ja sen kanssa vuorovaikuttavana luovana toimijana. Kallion luova toimijuus näyttäytyy sen kykyä heijastaa ääntä niin, että se saa viiveen, suunnan ja sävyn, sekä tuottaa uuden, haamumaisen ja virtuaalisen äänilähteen. Ikään kuin ääni tulisi kallion sisältä ja puhuttelisi kuulijaa. Kallion materiaaliset ominaisuudet, sää ja vuodenaika muokkasivat muinaisen ihmisen rituaalikäytäntöjä:

“The rocks can be held responsible for the particularities of the ritual chants and performances because they are capable of defining multiple factors that shape the appearance of incoming sound.” (Calleja, Rainio & Shpinitzkaya 2025, osio 4.2)



Kuva 5 Salmijärven kalliomaalauspaikka (2026). Kirjoittajan kuva

3.2. Dramaturginen ekologia

Ympäristötieteiden alalla ekologia on ”oppi eliöiden ja niiden elollisen ja elottoman ympäristön välisistä vuorovaikutussuhteista”¹. Puhekielessä ekologia esiintyy taas lähes aina adjektiivina. Sana *ekologinen* tarkoittaa sellaisia valintoja, jotka ovat ympäristön kantokyvyn kannalta kestäviä, esimerkiksi *ekologinen tapa matkustaa* tai komparatiivissa *ekologisempi energianlähde*.

Dramaturginen ekologia on tapa ajatella esitystä niin, että ”mikä hyvänsä esityksellinen kokonaisuus muodostaa kompleksisen, vuorovaikutteisen suhdejärjestelmän”, ja se ”pyrkii siirtämään huomion kokonaan pois tarkkarajaisista, erillisiksi jäsenneyistä olioista, objekteista ja subjekteista, kohti monenkeskisiä suhteita, virtoja sekä prosesseja” (Numminen 2018, 209–210). Tällainen praktiikka sijoittuu uusmateriaaliseen ja jälkidraamalliseen kehykseen. Esityksen dramaturgia hahmottuu harsomaisena ekologiana subjektikeskeisemmän tarinankerronnan tilalla tai sen rinnalla.

3.3. Ekoskenografia

Tanja Beerin (2021) konteksti on *performance design*, eli laajennettu skenografia. Se tarkoittaa pyrkimystä esityksen suunnittelun osa-alueiden hierarkiattomaan asettumiseen suhteessa toisiinsa. Esityksen valmistaminen voi tarkoittaa valo-, ääni-, ja pukusuunnittelun sekä lavastustaiteen keinoin tuotetun materiaalin tilallista ja ajallista järjestämistä. Nykyesityksessä ”skenografia ymmärretään enemmän tilassa tapahtuvan moniaistisen kokemuksen kautta kuin esityksen visuaalisena suunnitteluna” (Säkö 2025).

Antamalla ekoskenografiselle praktiikalle kiintopisteitä erilaisiin ajattelutapoihin Beer kannustaa alaansa kokonaisvaltaiseen muutokseen, jonka moottorina olisi teknologisen asiantuntijavallan sijaan ekologinen ajattelu (Beer 2021, 30). Ekologinen ajattelu tarkoittaa taiteilijan egosentrisen identiteetin tietoista laajentamista niin, että taiteilijasubjekti väistyy taiteellisen ajattelun keskiöstä, ja taiteilija ryhtyy tutkimaan praktiikkansa materiaalisia vuorovaikutussuhteita myös teatteritilan ulkopuolisten ekosysteemien kanssa. Ajattelun laajentaminen saattaa johtaa esimerkiksi esityksen

¹ Tieteen termipankki, haettu 2.5.2026 URL: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Ympäristötieteet:ekologia>

esteettisen tai temaattisen keskiön siirtymiseen ihmisen sijasta ”biosfääriin”, ”planeetan” tai ”kosmoksen” ympärille. (Beer 2021, 47–58)

Ekologisempi esityssuunnittelu tarkoittaa skenografian kontekstissa sitä, että suunnittelualojen keskinäinen hierarkiattomuus, eli dramaturginen ekologia, laajennetaan esityksen ja sen kontekstin hierarkiattomuudeksi. Luonto ei näin olisi enää vain jokin toinen, jota esityssuunnittelu tutkii, jäljittelee tai kuluttaa harkitsemattomasti.

3.4. Esteettinen tunnistettavuus

Taideyliopiston valosuunnittelun koulutusohjelman nykyinen professori Tomi Humalisto pohtii ekoskenografista estetiikkaa ja sen tunnistettavuutta:

“I am left wondering how the ecology created by the various strategies in the diversity of performances is visible in the performance and whether the audience should be aware of these choices or be able to detect the “ecological signs” with their own eyes.” (Humalisto 2023, 73)

Humalisto tunnistaa kaksi rinnakkaista ekoskenografista esteettistä strategiaa. Toinen niistä on jälkhumanistinen ”luonnon kanssa tekeminen” eli esityksen ja ekosfääriin materiaalisten vuorovaikutussuhteiden korostaminen. Luonnon tai sen elollisten ja elottomien komponenttien läsnäolo esityksessä on Humaliston mukaan usein tarkoitettu luettavaksi tekijöiden ekologisena kannanottona. Tällaisen estetiikan tunnistettavuus on riippuvaista ekologian kulttuurisesta diskurssista. (Humalisto 2023, 75)

Viitaten Mortonin (2007, 203–205) ajatuksiin, erityisen kiinnostavaksi tutkimuskohteeksi nousee mielestäni etäisyys ihmisen ja luonnon välillä.

Dramaturginen ekologia vaikuttaa voimakkaalta työkalulta hahmottaa monimutkaisia vuorovaikutussuhteita näyttämöllä ja ottaa kantaa ekologisen diskurssin kipukohtiin.

Toinen strategia on ekologisen ajattelun soveltaminen yleisölle näkymättömällä tuotantorakenteellisella tasolla. Tällöin ekologinen estetiikka ei ole suoraan tunnistettavissa, mutta koska ekologinen ajattelu on vaikuttanut taiteellisen prosessiin, se Humaliston mukaan silti synnyttää omalaatuista ekologista estetiikkaa. (Humalisto 2023, 76) Tästä strategiasta koen hyötyväni enemmän tekijänä kuin yleisön jäsenenä, koska osaan lukea taiteellisen prosessin merkkejä sen näyttämöllepanosta, ja voin

kiinnostua tai inspiroitua uusista esittämisen tavoista – tai haastaa esitystä – osana taiteellista diskurssia.

3.5. Muurahaisia ja lentokone

Muusikko ja äänitaiteilija Olli Aarni reflektoi teostaan *Muurahaisia ja lentokone* (2024), jonka alkumateriaalina hän käytti kenttä-äänityksiään muurahaisten käyttämästä polusta Sipoonkorven kansallispuistossa:

”Lukemattomat yksittäiset muurahaisen askelet rakentavat teksturaalista äänikudelman, jossa yksittäistä rasahdusta on mahdotonta erottaa massasta. [...] Vaikutelma on likempänä veden virtausta, sadetta, tulen räätinää ja oksien hankausta tuulessa kuin yksilöstä kumpuavia yksittäisiä, harkittuja eleitä. [...]” (Aarni 2024)

Aarni asettaa muurahaiset etualalle ja antaa kuunteluinstrumenttinsa havaita ne. Muurahaisten kuhina on äänenä hentoinen, se vaatii äänisuunnittelijaa asettumaan itsensä lähelle ja kääntämään tallennuslaitteen etuasteen vahvistuksen lujalle. ”Kuvan rikkoo – tai täydentää – muurahaisten ylitse lentävä lentokone, joka muistuttaa ihmisen kaikkisesta läsnäolosta myös luonnonympäristössä [...]” (Aarni 2024). Lentokoneen ääni on niin voimakas, että se alkaa vuorovaikuttamaan muurahaisiin viritetyyn tallennuslaitteen etuasteen kanssa, luoden kompressoitumista ja säröä. ”Kahden eriparisen energiatihentymän kohdatessa toisensa muurahaisten on oltava etualalla, jotta ne eivät haudaudu palavien fossiilien mylvintään” (Aarni 2024). Muurahaiset, lentokone ja tallennuslaitteisto materiaalisina elementteinä luovat yhdessä mielikuvaa mittakaavasta. Ne muodostavat eräänlaisen ekologian.

”Kaikki tähän teokseen päätyneet äänet olivat olleet valmiita jo vuosia, ja yhteisestä teoreettisesta kehyksestä ja keskustelusta kumpuavat ajatukset tekivät niistä ajatuksellisesti täysiä” (Aarni 2024). Teoksen syntyyn vaikutti Suomen avantgarden ja modernismin seuran järjestämä lukupiiri, jossa taiteilijat pohtivat yhdessä Timothy Mortonin ajatuksia ekokriisistä ja ekologiasta sekä niiden soveltuvuutta omiin taiteellisiin prosesseihinsa. Aarni pyrki materiaalia muokatessaan sekoittamaan muurahaisten ja lentokoneen äänen laatuja, eli melko kirjaimellisesti sekoittamaan ihminen/luonto -dualismia. Uusmaterialistiset ja ekologiset teemat ovat kiinnostavia lähtökohtia taiteelliselle työskentelylle, mutta dualismien purkaminen on prosessina

altis taiteilijan ennakkoluuloille. Posthumanistinen taide saattaa kärsiä myös tunnistettavuuden ongelmista.

Perusarvojen muuttaminen taiteellisena prosessina herättää kysymyksiä kuvittelun ja kuuntelemisen merkityksestä, koska ne ovat luovuuden ja tulkinnan – esteettis-temaattisen tunnistettavuuden – ytimessä. Ne myös kantavat mukanaan normeja ja ennakkoasenteita. Seuraavassa luvussa pyrin kartoittamaan äänen kuvittelua ja kuuntelua sekä näihin vaikuttavia henkilökohtaisia, teknologisia ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia.

4. Kuvittelu ja kuuntelu

Brown vertaa äänisuunnitteluprosessia valosuunnittelijoihin, jotka Brownin mukaan tulkitsevat valokaluston avulla mielessään olevia kuvia näyttämölle. Samalla hän tulee antaneeksi äänisuunnittelijan työlle kiinnostavan ja laajan määritelmän: taiteilija, joka tulkitsee kuvittelemiaan ääniään näyttämölle sopivassa muodossa ja käyttää siinä apunaan ääniteknologiaa. (Brown 2010, 44)

Kuvittelu kutsuu kylään erilaiset normit ja automaatiot. Se, millaista ääntä kuvittelen, tai se, mitä pidän näyttämölle sopivana, vaatii siis hieman tutkiskelua.

Äänisuunnittelijan kykyyn kuvitella esitystä vaikuttavat mm. hänen kontekstinsa ja erilaiset materiaaliset kanssatekijät. Sopivuus taas riippuu esityksen, instituution ja laajemmin auditiivisen kulttuurin sisällä luoduista tavoista kuunnella.

Aivotutkimuksessa on saatu alustavia tuloksia siitä, mitkä prosessit aktivoivat äänellistä kuvittelua. Aivokuvantamisen avulla tutkijat hahmottivat kaksi erilaista ja erillistä ennustusverkostoa, joiden päätepisteet sijoittuivat ääntä käsittelevään aivojen osaan. Toisen verkoston alkupisteet olivat muistoissa ja toisen motorisessa toiminnassa. (Qian & al. 2023, 8898) Kuviteltavissa oleviin ääniin vaikuttavat sekä muistoni, että taktiili kehollinen kokemukseni maailmassa olemisesta.

4.1. Muistot ja tila

Minulla on henkilökohtainen äänellinen kontekstini. Sähköisen äänen aikakaudella syntyneenä suunnittelijana olen tottunut kuulemaan erilaisia ääniefektien ja musiikin kompositioita eri medioista, kuten radiosta ja elokuvasta. Radiossa musiikki kehystetään puheella ja ääniefekteillä, elokuvassa musiikki voi olla esimerkiksi diegeettistä, eli kuvailta tarinamaailman tilaa, tai toimia fokalisaatiotyökaluna, jolla suodatetaan tarinamaailmasta saatavaa havaintoa jonkin tiedollisen, emotionaalisen tai ideologisen linssin läpi. (Brown 2020, 6–7) Samalla minulle on syntynyt käsitys siitä, mitkä äänet kuulostavat hyvältä yhdessä:

“What has sounded good to me since my childhood is hearing sound effects and music collaged together, in juxtaposition of each other. The way these collages are configured is key to my understanding, as a learner-hearer of my time, of what sound

is and what my relationship is to it as an actor-spectator in the contemporary theatre I hear around me.” (Brown 2020, 9)

Ranskalainen avantgardesäveltäjä Pierre Schaeffer (1910–1995) yritti hahmottaa ääntä kontekstistaan erotettuna objektina. Objektin ympäristön piilottamisen keinoina olivat yksittäisen äänitapahtuman eristämiseen pyrkivä kenttänuhoitus, looppaus (mekaaninen toisto) ja äänen fragmentoiminen. Kaiken tämän tarkoituksena oli aktivoida pelkistettyä kuuntelua (*reduced listening*), eli kuuntelemisen tapaa, jossa kuulija on kiinnostuneempi ”äänestä itsessään” kuin sen implikoimista syy-seuraussuhteista tai sen semanttisesta viestistä. (Levack Drever 2010, 199)

Kun kuitenkin kuuntelen Schaefferin teosta kotona stereoista, mielikuvani ja muistoni siitä muodostuvat kokonaisvaltaisena tilallisena ja materiaalisena kokemuksena. Äänen tallennusmedialla, sen toistojärjestelmän elementtien tilallisella järjestymisellä, huoneeni mitoilla ja sisustuksella, omalla sijoittumisellani siihen, ja asenteellani on merkitystä muiston muodostumisen kannalta. (Levack Drever 2010, 201–202)

Asenteella tarkoitan mm. mielialaani ja teoksen synnyttämiä affekteja sekä kumpaankin vaikuttavaa tiedollista ulottuvuutta, vaikkapa CD-levyn kansivihkosta, joka sisältää kuunteluohjeita. Kun taas koen olevani *luonnossa*, luontosuhteeni informoi äänellistä kokemustani ja muistoni muodostumista. Äänellinen muisto ei ole siis pelkkä ääni vaan siihen ovat naitettuja tila ja sen materiaallinen tuntu, suunta, ja asenteeni. Äänellisten muistojen kerrostumat värittyvät samankaltaisessa prosessissa kuin muutkin muistot, esimerkiksi nostalgisesti (Levack Drever 2010, 196).

4.2. Teknologiasuhde

Olen tottunut ajattelemaan äänisuunnittelua esityskohtaisesti – se on jotain, jolle luodaan estetiikka ja logiikka aina kulloisen esityksen dramaturgisiin tarpeisiin. Esityksieni konteksteja on toistaiseksi yhdistänyt ainakin yksi asia – black box -tyyppinen esitystila. Musta, suurin piirtein kuution mallinen huone, jossa on tai ei ole mustia verhoja.

Äänisuunnittelija Jari Kauppinen reflektoi black box -työskentelyä vastauksena mm. Beerin (2021) esittämään haasteeseen siirtyä kohti ekologista ajattelua.

Teatterikoneiston teknologinen kehitys on Kauppisen mukaan tarjonnut uusia äänellisen

ilmaisun tapoja ja edistänyt esitystaiteiden kieltä, mutta samalla ”olemme sulkeneet kokeellista tilannetta häiritseväksi kokemamme aistiärsykkeet sen ulkopuolelle” (Kauppinen 2023, 89). Haluamme olla kontrollissa kaikista kokemuksellisuuden ulottuvuuksista ja suljemme maailman/luonnon esitystilan ulkopuolelle, vain myöhemmin jäljitelläksemme luonnollista äänikenttää ja ääniobjektien tilallisia suhteita sekä sattumanvaraisuutta kuunteluinstrumentin läpi. ♪Kraak♪, ilmoittaa lempivarissampleni esitystilan katonrajassa, mutta ei liian ilmiselvän koneellisen toisteisesti, vaan sopivan harvakseltaan, keinotekoisien variaation kera.

Äänentoistolle voi esittävien taiteiden moninaisuudesta huolimatta hahmotella ihanteita, jotka ovat välittyneet minulle ammatillisen kasvuni aikana. Esimerkiksi ihanteellisessa tilanteessa katsomolohkot ovat äänikentän kattamia mahdollisimman homogeenisesti ja järjestelmän on hyvä olla viritettyinä mahdollisimman tasaiseen taajuusvasteeseen, mikä onkin jo teatterikorkeakoulun studioissa, kuten usein muuallakin, tehty valmiiksi urakoitsijan tai mestareiden toimesta. Myös kuluttajaääniteknologiat ehdottavat kotiolosuhteissa tietynlaista äänikenttää (mono, stereo, binauraalinen, 5.1) ja kuuntelijan sijoittumista siihen nähden. Teknologian mukana myydään kokemusta: stereokuuntelu (tuotteena) ehdottaa asettumista sopivan etäisyyden päähän äänikentästä ja sitä päin. Se ehdottaa myös tietynlaista yksityisyyttä, sillä kodin muut äänet eivät asetu osaksi stereokuuntelua vaan ovat sen ulkopuolisia häiriöitä. Olen oppinut tapani kuunnella stereoista sosiokulttuurisen kasvatukseni aikana.

Esitystilan teknologinen koneisto muuttuu Kauppinen mukaan yleisölle läpinäkyväksi juuri siksi, että sen luonne koetaan teknologiseksi (Kauppinen 2023, 90), eli neutraaliksi tai pakolliseksi esityksen äänen mahdollistajaksi. Tunnistan tämän piirteen myös työssäni, harjoitusprosessin aikana totun esitystilan ja äänentoiston virittämään äänikenttään. Tuntuu siltä, että black box piiloutuu laboratoriotilan naamarin taakse, jotta minun taiteellinen ideani kuuluisi sellaisenaan, mutta tosiasiasa tulen myös sen soittamaksi. Joistakin tiläänikentistä, ja tavoista asettaa ääniobjekteja niiden avaruuksiin sekä suhteessa toisiinsa, tulee ajan myötä neutraalin tuntuksia – näkymättömiä tottumuksia.

4.3. Muurahaisia ja lentokone osa 2

Esittävien taiteiden äänisuunnittelun kontekstissa kenttä-äänitys tarkoittaa äänen tallentamista teatteri-infrastruktuurin ulkopuolella, esimerkiksi julkisissa tiloissa tai luonnossa. Tällainen materiaali saattaa päätyä osaksi näyttämökuvan diegeettistä äänimaisemaa. Harrastan itse usein kenttä-äänittämistä myös holistisesti ”jännän” ja inspiroivan äänellisen ilmiön luomassa tilassa. Äänittämäni asiat päätyvät esityksiini sampleina, eli alkuperäisestä kontekstistaan irrotettuna ja näyttämön kontekstiin istutettuna äänimateriaalina. Kenttä-äänitys on metodina opetettu minulle tietynlaisten ideaalien kautta. Palaan vielä Aarnin *Muurahaisia ja lentokone* (2024) -teokseen.

”Yksi yleinen kenttä-äänitykseen liittyvä ideaali on rikkumaton äänimaisema, jossa kuvattava asia soi kuin solistina näyttäen muotonsa. [...] Muurahaisiin voisi tarkentaa leikkaamalla äänityksen poikki siitä, missä lentokoneen voi alkaa aavistaa. Silloin äänitteen ajatus muuttuisi: se kuvaisi muurahaisia.” (Aarni 2024)

Äänitysten laatuun liittyy metodin elokuvaan liittyvän historian vuoksi vahva hyvä/huono -arvotus. Aarni lisäksi kuvailee hänen käytössään ollutta analogista kelanauhuria: ”Osuessaan analogisiin etuasteisiin [lentokoneen äänen] voimakkuus tasaantuu pienemmäksi sillä kustannuksella, että sen ylä-äänekset heräävät henkiin virtapiirien uumenissa. Siksi lentokone nielee muurahaiset hetkittäin kokonaan” (Aarni 2024).

Kenttä-äänittäjän instrumentin kehitys muistuttaa prosessina muiden tieteellisten instrumenttien kehitystä. Varhaisista, tonaalisesti värittyneistä mikrofoneista on kuljettu kohti laitetta, jolla on tasainen taajuusvaste ja yhä laajempi kyky vastaanottaa äänen dynaamisia muutoksia. Myös nauhoituslaitteita on kehitetty kelanauhureista digitaalisiksi tallentimiksi, joiden nykyaikaiset (32-bit.) versiot kykenevät teoriassa tallentamaan suurempia ilmanpaineen vaihteluja kuin mitä ilmakehässä pystyttäisiin tuottamaan.

Kauppinen ehdottaa äänisuunnittelijoille tutustumista historiallisiin ääniteknologioihin ja medioihin koska niissä on tallentuneena aikansa taiteellisia tekniikoita, praktiikoita ja äänellisen tiedontuottamisen tapoja. Hän ehdottaa vanhojen teknologioiden kierrättämistä tai uusiojalostamista (*upcycling*) tavaksi suhtautua kriittisesti nykyhetkeen ja dekonstruoida ekologisesti kestävämpiä tottumuksia. (Kauppinen

2023, 95–96) Aarnin teoksessa tallentimen analoginen luonne mahdollisti siinä kuultavan erityisen mittakaavan tuntoisuuden.

Teatterintekijänä toisinnan mm. ihmisen suhteita luontoon ja toislajisiin. Käyttämäni teknologiat ja esitystilat jäljittelevät luonnollista äänikenttää, suuntia ja etäisyyksiä sekä ehdottavat suhdetta ääneen. Äänisuunnittelu teknologisenä ilmiönä alkaa näyttäytymään ikään kuin kuulemisen simulaationa, samalla tavalla kuin valokuvaus voisi olla näkemisen simulaatiota. Kun valitsen pysähtyä ja kuunnella, voin huomata nämä vuorovaikutukset.

Brown kuvailee teatteria ekologisena prosessina, joka vaikuttuu ja vaikuttaa syklisellä tavalla:

“What [theatre] rehearses and stages, and what community hears, understands and then resounds, are productions of an object framework of sonic and audio phenomena, inscribed in the patina of personal, social and institutional memory and the genome of our auditory memes [...]” (Brown 2020, 192)

5. Materiaaliset kanssatekijät taiteellisessa opinnäytetyössäni *Rev Div Luv* (2025)



Kuva 6 *Rev Div Luv*in alkutanssi. Kuvaaja: Roosa Oksaharju (2025)

Työryhmä

Koreografia: Kadence Neill

Esiintyjät: Nella Matleena, Elias Berglund, Valteri Juvonen, Miska Palsio, Monia Penttinen, Anniina Dyster, Katri Käpynen, Paria Mohajerani, Altinay Kapsiz, Inka Auvinen, Li Krook

Valosuunnittelu: Katinka Ebbe

Dramaturgia: Barabas Szigeti

Lavastus: Anni Hernetkoski

Pukusuunnittelu: Satu Muurinen

Äänisuunnittelu: Ilja Pippa (nyk. Myllyluoma)

Tuotannon assistentit: Elina Kirdaite ja Amanda Larsson Rabian

TTP

Näyttämöestari: Marja Zilcher

Valotuki: Anna Rouhu

Äänituki: Heikki Laakso

Puvustus: Havina Jäntti

Tarpeisto: Tarja Hägg

AV-tuki: Jyrki Oksaharju

Lipunmyynti: Rosa Sedita

Käsiohjelma: Jaana Forsström

Tuottaja: Nina Numminen

5.1. Lyhyt prosessikuvaus

Taiteellinen opinnäytetyöni *Rev Div Luv* oli 11 tanssijan nykytanssiesitys, joka sai ensi-iltansa 23.5.2025. Esityksen dramaturgia pohjautui löyhästi Julian Norwichiläisen, keskiajalla eläneen hengellisen erakon, kertomukseen vuonna 1373 sairasvuoteellaan näkemistään jumalallisista näyistä – *Jumalan rakkauden ilmestys (Revelations of Divine Love)*. Esitys oli kiinnostunut tanssista mystisenä praktiikkana. Temaattisesti olimme kiinnostuneita kuolemasta ja menetyksestä – esityksen loppumisesta ”harjoituksena” kaiken loppumiselle – sekä katseesta ja näkemisestä. Teoksen dramaturgia oli fragmentaarinen ja koostui 16:sta toisiinsa liittyvästä ja limittyvästä osasta, kuten Julian Norwichiläisen kertomuksessa.

Ennakkosuunnittelu alkoi suunnittelijatyöryhmän tapaamisilla helmikuussa ja jatkui maaliskuun läpi itsenäisenä työskentelynä. Toisin kuin edellisissä suunnittelutöissä, en tässä vaiheessa valmistanut harjoitusmateriaaleja ennakkoon. Immersoiduin sen sijaan mystiseen estetiikkaan, ja tutustuin rituaalimusiikkiin sekä pyhien tilojen akustiikkaan. Erityisen kiinnostaviksi osoittautuivat suomenvenäläisen kuvataiteilijan ja mystikon Aleksandra Ionowan (1899–1980) pianoimprovisaatiot. Ionowa ei ollut saanut muusikon koulutusta, ja oman kertomuksensa mukaan hän tuli johdatetuksi improvisaatioon intuitionsa ja mystisen kokemuksensa kautta niin musiikissaan kuin kuvataiteessaankin.

Tiesin, että tanssiesityksen äänisuunnittelu tulisi vaatimaan erilaista suhdetta musiikilliseen kompositioon kuin teatteriesitys. Minäkään en ole koulutettu muusikko, ja koitin etsiä itselleni saavutettavia lähtökohtia toimia tanssitaiteen kontekstissa. Valitsemani tapa toimia intuitiivisesti ja antautua prosessille sai pontta intuition roolista mystisessä taiteessa.

Monni kirjoittaa avoimesta koreografian käytyksestä tanssitaiteen merkityksen muodostajana ja nykykoreografien tavasta erottaa tanssikirjoitus, eli jonkinlainen ennakkosuunnittelu, ja koreografia toisistaan:

”1990-luvulla useat koreografit kiistivät koreografian olevan kirjoitusta, joka *seuraa* tanssimisesta. [...] kirjoitus saattaa *edeltää* tanssia; koreografia on koko sen toiminnan kokonaisuus, joka tekee liikkeen kielen, kokemuksen ja vaikutuksen mahdolliseksi. [...] Väite että koreografia on avoin käsite, vihjaa että se laajenee ja muotoutuu uudelleen. [...] Avoimesta koreografia-käsitteestä seuraa, että emme voi enää tehdä paradigmaattisia esimerkkejä jostakin teoksista, joita kohtelisimme tämän estetiikan ideaaleina tyyppinä. Meidän täytyy luopua erikoisuuksien ulossulkemisesta, sillä vähän jokainen teos on rajatapaus itsessään ja yhteistä niissä on lähinnä toistettavissa olevien yhteyksien puute.” (Monni 2015, kappale 7)

Jokainen tanssiesitys koettelee siis Monnin mukaan lajinsa rajoja. Tämä osin selittää prosessin alussa kokemaani vierauden tunnetta tanssin parissa ja hätääni struktuurin puutteesta. Ainoat pysyvät parametrit ovat keho, joka liikkuu tunnistettavan tanssillisesti (tai ei), äänisuunnittelun kanssa (tai ilman) ja se, että esitys jossakin kohtaa loppuu. Voin oppia toimimaan tanssin kanssa vain kokeilemalla ja toistamalla.

Huhtikuussa pidimme harjoitustilassa joitakin avoimia ryhmäsessioita, joiden sisältö perustui koreografisiin lähtökohtiin ja kulloiseen sessioon osallistujien mielenkiinnon kohteisiin. Yleensä tutustuimme liikemateriaaliin, luimme toisillemme ääneen kirjallisuutta ja teimme kehollisia harjoitteita. Toukokuussa pääsimme aloittamaan Studio 4:ssa. Harjoituskausi oli intensiivinen ja ryhmän intuitiivinen työtapaa vaati sokeaa luottamusta ja heittäytymistä. Aina en tiennyt mitä seuraavana päivänä harjoiteltaisiin, mutta saatoin olla varma siitä, että olemalla avoin ja läsnä ehtisin muodostamaan suhteen työstettävään materiaaliin ja, että kysyessäni kysymyksiä saisin aina niihin vastauksen.

En yritä tässä kuvassa ottaa näennäisen neutraalia kärpänen katossa -näkökulmaa, vaan jaan kokemustietoani edellisten lukujen linssin läpi. Pysin myös subjektina ottamaan yhden askeleen sivuun tiedontuottamisen keskipisteestä ja antaa esitystä minun kanssani luoneiden materiaalisten osasten kuulua.

5.2. Kuinka tulin koreografioiduksi

Rakensin koko esityksen äänellisen komposition Studio 4:ssa, alusta loppuun samassa äänijärjestelmässä, aina suhteessa muuhun esitysmateriaaliin ja työryhmän (tai osan siitä) ollessa läsnä. Olen kiitollinen saamastani luottamuksesta, koska en ollut ennen kokenut jatkuvaa keskeneräisen äänimateriaalin soittamista harjoitustilassa sopivana tapana toimia. Tällaista praktiikkaa mahdollistavaa pitkää harjoitusjaksoa esitystilassa ei Teatterikorkeakoulun ulkopuolella ole myöskään usein tarjolla.

Pysin tässä suhteessa ottamaan yhteisen työturvallisuuden huomioon, ja pidin kuunteluvoimakkuutta suhteellisen pienenä. Pidin myös taukoja. Lopulta edellä kuvaamani varovaisuus loi äänelliselle kompositiolle melko hiljaisen pohjatason, mikä sopi yhteen esityksen sakraalin tilallisuuden kanssa. Esityksen voimakasääniset kohdat tuntuivat vastavuoroisesti muuttuneen entistä liikuttavammiksi.

Tekemällä sanallisesti ja praktisesti selväksi oman roolini avoimuuden tässä prosessissa aloin saamaan työryhmältäni tarjouksina erilaisia äänellisiä materiaaleja. Näitä tarjouksia olivat mm. esityksen alussa ja lopussa kuultava nauhoite trumpettisoolosta, musiikkikappaleet kuten *Bring Me To Life* (Evanescence, 2003, USA) ja *Sınarık* (Tarkan, 1997, Turkki), jotka päätyivät osaksi esityksessä kuultavia remixeja, sekä eläviä äänellisiä elementtejä, kuten tamburiini- ja steppisoolot, stand up -esitys, ja tanssijan sointusitralla esittämä versio kappaleesta *On brûlera* (säv. Claire Pommet 2017, Ranska).

Rakensin äänellistä kompositiota niin, että yritin sivuuttaa omat ensitunteukseni tarjotun materiaalin sopivuudesta tai laadusta. Esityksen henkilökohtaisen teeman vuoksi koin jokaisen työryhmäläisen näkökulman ja äänelliseen ilmaisuun kytkeytyneen kulttuurisen ja kehollisen tiedon vähintään yhtä tärkeäksi kuin omani. Joukossamme oli eri-ikäisiä ihmisiä eri puolilta maailmaa – erilaisia maailma-, luonto-, ja kehosuhteita.

En halunnut tässä produktiossa olla esityksen äänellisen ontologian keskellä. En tosin ole edelleenkään varma, onko tämä yleisön aistittavissa oleva asia.

5.3. Rumpukone

Esityksen rytmien ydin oli tämän kirjallisen osan kansikuvassakin esiintyvä Jomox Xbase 09 rumpukone. *Rev Div Lu*issa esiintyvä yksikkö on suunniteltu Berliinissä ja todennäköisesti valmistettu vuoden 1997 paikkeilla. Xbase 09 päätyi käsiini tarjouksena esityksen koreografilta, joka oli saanut sen isältään.

Xbase 09 imitoi 80-luvulla ilmestynyttä Roland TR-909 rumpukonetta, joka kohosi vähäisestä suosiosta erittäin merkittäväksi soittimeksi 90-luvun tanssimusiikin, erityisesti chicagolaisen ja detroitilaisen teknomusiikin, tuotannossa. Yleisesti sanottuna rumpukoneet ovat luoneet underground-kulttuuria kaupallisen saavutettavuuden kautta. Ääniteknologian nopea kulutusyksi jättää jälkeensä paljon studiokäytöstä poistunutta äänielektroniikkaa, jota siirtyy käytettynä ja merkittävästi edullisempaan undergroundiin (Jenkins 2019).

Xbase 09 perustuu kolmeen syntetisoituun rumpuääneen: *kick*, *snare* ja *hi-hat*, joiden sävyä ja kestoä voi muokata laitteen käyttöliittymäpaneelista. Laitteeseen voi ohjelmoida ja tallentaa erilaisia 16 askeleen sekvenssejä, sekä toistaa niitä erilaisissa järjestyksissä, tai muokata yhtä 16 askeleen sekvenssiä reaaliajassa. Yksikköni napit olivat tahmeat ja toimivat harvoin niin kuin toivoin, erityisesti sekvenssien ohjelmoimisesta tuli hankalaa. Ohjelmoimalla *kick* -äänelle yksinkertaisen sydämen sykkeeltä kuulostavan sekvenssin, josta tulikin melko merkittävä elementti. Päädyin kuitenkin hankalan käyttöliittymän vuoksi kierrättämään rumpukoneessa valmiiksi olleita, edellisten käyttäjien tallentamia sekvenssejä, ja soittamaan niitä reaaliaikaisesti. Useimmat niistä käyttivät kaikkia 16 askelta, mikä lukitsi esityksen rytmisen luonteen neljällä jaolliseksi. Nappien tahmaisuus johdatteli minut tietynlaiseen tekemisen tapaan.

Sekvenssin ollessa käynnissä voin säätää *kick*, *snare*, ja *hi-hat* -äänien voimakkuutta, sävyä ja kestoä laitteen potikoilla. Ne eivät kuitenkaan liukuneet tasaisesti ääriarvojensa välillä vaan saattoivat tehdä yllättäviä hyppyjä. Laitteen rikkinäinen käyttöliittymä ja päätökseni käyttää laitetta siitä huolimatta loivat esitykseen elementin, joka oli elävä ja epävakaa. Toisten käyttäjien tallentamat sekvenssit toimivat kulttuurisina

manuporteina, objekteina, jotka ovat kulkeutuneet ihmisen kuljettamina, mutta muokkaamattomina, kauas alkuperäisestä sijainnistaan.

Laitteen kanssa tekeminen tuotti minulle iloa, ja lopulta se päätyi olemaan äänellisesti läsnä lähes läpi koko esityksen, vuoroin esitystä eteenpäin määräävänä rytminä, vuoroin huomaamattomana taustalla. Esityksen lopussa, ekstaattisena ja mystisenä näyttäytyvässä joukkotanssikohtauksessa, 120 iskua minuutissa hakkaavan Xbase 09:n koneellinen ääni luo sekä kellon (ajan ja kuoleman), että housemusiikin (mystisyyden ja ekstaasin) kehollista tuntoisuutta².

5.4. Kompositiotyökalut

Käytän työskentelyssäni runsaasti sampleja, eli alkuperäisestä kontekstistaan lainattua äänimateriaalia. Käsitukseeni samplaamisesta on vaikuttanut yhdysvaltalainen hip-hop-tuottaja Madlib (Otis Lee Jackson, s. 1973) joka on tunnettu mm. yhteistyöstään räppäri MF Doomin (Daniel Dumile, 1971–2020) kanssa. Heidän vuonna 2004 *Madvillainy*-levyllä julkaisema kappale *America's Most Blunted (feat. Quasimoto)* on hyvä esimerkki Madlibin samplaus-estetiikasta. Sample voi kappaleen komposition kontekstissa olla lähes mikä vaan audioartefakti sekä ns. korkeakulttuurista, kuten Steve Reichin minimalistinen sävellys *Come Out* (1967), että alakulttuurista, kuten Ron Jacobsin kokeellinen kuunnelmakomedia *A Child's Garden of Grass: A Pre-Legalization Comedy* (1971). Populaarimusiikin kontekstissa samplaaminen on kehittynyt praktiikkana jamaikalaisessa dancehall-musiikkikulttuurissa 1970–80-luvuilla, josta se on myöhemmin kulkeutunut jamaikalaisten pakolaisten mukana Yhdysvaltoihin. Siellä jamaikalaisten tuottajien omaperäiset musiikintuotantotavat sulautuivat osaksi hip hop- ja tekno-kulttuureja.

Dancehall-kulttuurille omaleimainen genre on dub. Dub-tuottajat sovittavat uudelleen (remixaavat) reggae-kappaleiden instrumentaalisia taustaraitoja käyttäen työkaluinaan samplaamista ja looppaamista. He myös käsittelevät (dubbaavat) raitoja efektilaitteiden, kuten kaikujen ja suotimien, avulla. Syntyy *riddimeitä*, eli uusia rytmisiä taustaraitoja,

² Kellon sekuntiviisari tikittää 60 iskua minuutissa. 120 iskua minuutissa on yleinen tempo house ja -teknomusiikille, myös Xbase 09:n oletustempo sen käynnistyessä.

joita DJ:t miksaavat ja joiden päälle he laulavat tai räppäävät (*toasting*). (Reggaen historiasta mm. Bradley 2001)

Käytin *Rev Div Luvin* äänisuunnittelussa kompositiotyökalunani kannettavalla tietokoneellani ollutta Ableton Live 11 -audiotyöasemaa. Live on alkujaan kehitetty Berliinissä, niin kuin Xbase 09:kin, Yhdysvalloista saapunutta teknomusiikkia soittavien tiskijukkien käyttöön, mutta se on nykyään melko yleisesti myös äänisuunnittelijoiden käytössä. Liven alkuperäisen, looppi- ja sample-pohjaisen logiikan voi historiallisesti yhdistää jamaikalaiseen dancehall-kulttuuriin. Olen tottunut käyttämään Liveä teatteriäänisuunnitteluissa, ja siinä käytössä se on melko kätevä työkalu ääniefektien ja musiikin toistamiseen oikeassa järjestyksessä. Kuitenkin *Rev Div Luvi*ssa annoin Liven johdatella minua äänisuunnittelijana juuri musiikillisella logiikallaan.

Samplasin ja looppasin työryhmäni ehdottamia äänellisiä materiaaleja ja asetin ne osaksi kompositiota, jonka *riddimiä* soitti Ableton Liveen synkronoitu Xbase 09. Tämän lisäksi dubbasin materiaalia, eli soitin improvisoiden MIDI-ohjaimen avulla erilaisia kaiku-, vaihe- ja suodineefektejä. Muokkasin reaaliajassa niin efektilaitteiden parametrejä kuin mikserin reititystäkin. Harjoiteltuani tarpeeksi pystyin tekemään todella synkronoituja liikkeitä suhteessa näyttämön tapahtumiin. Tunsin tanssivani omalla tavallani muiden esiintyjien joukossa.

Dancehall-kulttuurissa dub on itsessään pieni esitys, koska se nauhoitetaan lähes aina reaaliajassa. Dubbaaja ”soittaa” mikseriä ja efektejä tuottaakseen mielenkiintoista, holistista ja yllätyksellistä äänimaailmaa. Dub kierrättää jo nauhoitettua äänimateriaalia ja antaa sille uuden elämän, se nostaa kulutusyökylin hylkäämiä kappaleita arkistoista ja herkistää yleisön korvat sille uudelleen. Dub on myös osa isompaa esitystä, joka tapahtuu DJ:n toimesta tanssialissa. Sekä dubbaajan että DJ:n tavoitteena on säilyttää yleisön mielenkiinto läpi illan, tuottaa rituaalimainen matkan tuntu ja pitää yllä tanssia.

Myös äänentoisto (*soundsystem*) on olennainen osa jamaikalaista musiikkikulttuuria. Lempinimi *Bass Culture* on seurausta tehokkaista vahvistimista ja suuret kaiuttimista sekä niistä toistettavan musiikin bassovoittoisesta sävystä. Äänen luonne yhdessä koettavaa värähtelyä korostuu. Dubbaajat, DJ:t, yleisöt, ääniteknologiat ja äänimediat muodostavat musiikillisen ekosysteemin, joka muokkaa itseään syklisesti.

5.5. Äänentoisto ja puheen vahvistaminen

Rev Div Luvin äänentoistojärjestelmä oli yksikanavainen eli mono. Ripustin Studio 4:n kattoon, katsomosta katsottuna vastapäiseen ylänurkkaan, kaksi L-acoustics X6 kokoäänikaiutinta, ja levitin ne osoittamaan kohti katsomolohkoja. Tavoitteenani oli saada kaikki tilassa olijat samaan äänikenttään. L-acoustics SB15m alataajuuskaiuttimen sijoitin lattialle, suoraan mono-klusterin alapuolelle. Lisäksi ripustin neljä pientä, mono-klusteriin viivästettyä, L-acoustics 5XT kokoäänikaiutinta puolikaaren muotoon lähelle katsomolohkoja.

Teatteriesityksissä pyrin välttämään kaiuttimien nostamista kattoon, koska silloin äänikenttä siirtyy mielestäni liian kauas näyttämöltä. Osana ennakkosuunnittelua kävimme keskustelua pyhien tilojen arkkitehtuurista ja kellarista alitajuisena tilana. Sijoitin kaiuttimet kattoon, koska halusin korostaa esiintyjien ja yleisön yhdessäoloa jonkinlaisessa maan kuoren alisessa tilassa.

Esiintyjien ja koreografin ehdotuksesta asensin tilaan kaksi Shure SM58 -mikrofonia, joita käytimme tanssijoiden puheen vahvistamiseen. Esityksen alkupuolella olevassa kohtauksessa tanssija astuu näyttämölle tuotuun pieneen muoviseen uima-altaaseen ja aloittaa stand-up esityksen, joka pian keskeytyy, kun toinen tanssija kaataa hänen päälleen verta. Hän kuivaa itsensä pyyhkeeseen ja poistuu.

SM58 -malliseen (tai vastaavaan) mikrofoniin puhuminen on tuttu ja materiaallinen osa stand-up esitystä. Koomikko puhuu mikrofoniin, vaikka esitys tapahtuisi niin pienessä tilassa, että hänen äänensä kantama riittäisi kaikkien kuulijoiden puhutteluun. Monet koomikot ovat oppineet käyttämään mikrofonia kerronnan välineenä. He esimerkiksi muuttavat suun ja mikrofonin välistä etäisyyttä, ja käyttävät hyväkseen mikrofonin hertta-suuntaavuuden tuottamaa läheisyys-efektiä, joka korostaa matalia taajuuksia puhujan ollessa lähellä. Läheisyys-efektin määrä erottaa Ismo Leikolan kettu- ja supikoira-hahmot. Mikrofonin luo puhujan ja kuulijoiden välille turvallisen etäisyyden, joka tuntuu olennaiselta osalta stand-upin sosiaalista tilannetta. Esityksemme ”samplaa” teknologisen elementin avulla eräänlaista yleisösuhdetta.

Esityksen puolenvälin tienoilla tanssija ryömii peililattiaa pitkin ja muistelee ääneen. Hänen muistonsa saa matkan aikana absurdeja, unenomaisia ja mystisiä piirteitä. Lopuksi hän huutaa mikrofoniin vuoroin tuskissaan, vuoroin ekstaattisesti. Mittakaava

muuttuu, yhtäkkiä koko tila täyttyy huudosta, ja tanssijan ääni muuttuu paljon hänen kehoaan suuremmaksi. Samalla hänen äänensä medioituu äänentoiston läpi ja muuttuu abstraktiksi. Kaiuttimesta kuultuna tuskainen valitus saattaa yhdistyä auditiivisessa kulttuurissamme esimerkiksi TV-väkivaltaan tai uutispätkiin katastrofialueilta. Tällainen ääni ei tottumuksen vuoksi välttämättä herätä voimakasta kehollista reaktiota, eli tässä tapauksessa tanssijan oma ääni luo havaittavaa eroa suhteessa vahvistettuun versioon itsestään, ikään kuin seuraisin tilannetta samaan aikaan kahdesta näkökulmasta.

5.6. Kitkasta (Epilogi)

Yksi käsite, josta keskustelimme paljon ja jota harjoitimme läpi esityksen, oli kitka tai käyttämämme englanninkielinen neologismi *kitkaaminen* (*frictioning*). Tavoittelin taiteellisessa opinnäytetyössäni sitä, että kompositiioni olisi kitkaisessa suhteessa näyttämöön ja itseensä. Yritin taistella vastaan tottumuksiani, jotka pyrkivät ohjaamaan kompositiota neutraaliksi, tasaiseksi ja läpikuultavaksi.

Toinen käyttämämme neologismi oli omistautunut praktiikka (*devotional practice*), joka vertaa taiteellista praktiikkaa mystiikan harjoittajien omistautuneisuuteen mystiselle kokemukselleen. Huomasin, että yhteinen omistautuneisuus ja huolellisuus tarkoittaa minulle oikeastaan samaa asiaa kuin ekologialle herkistyminen. Tunsin kitkaa käyttäessäni materiaaleja itselleni vieraista auditiivisista kulttuureista. Tunsin hankaluutta viitatessani praktiikkaan, joka on kehittynyt afrikkalaisessa diasporassa, uniikeissa historiallisissa ja materiaalisissa olosuhteissa. Tunsin lisää hankaluutta, kun pohdin eurokeskisen akatemian tapaa omia undergroundissa syntyviä estetiikkoja ja epistemologioita, sekä omaa rooliani tässä prosessissa. Nämä kokemukset olivat keskeisiä tutkimuskysymykseni hahmottumiselle.

Rev Div Luvin prosessissa ja tässä kirjallisessa osassa olen pyrkinyt hahmottamaan dramaturgisen ekologian käsitettä soveltamalla ekologista ajattelua, eli herkistymällä niin kanssani työskenteleville taiteilijoille, kuin äänellisille materiaaleille ja työkaluille. Olen sanoittanut omaa kontekstiani ja tottumuksiani, pohtinut hierarkiaa, ja antanut esityksen harsoston vaikuttaa työskentelyyni, sekä kartoittanut esimerkkinä ääniteknologian luovaa toimijuutta uusmaterialistisesta näkökulmasta. Ekologinen ajattelu on vaatinut sekä aktiivista ulkopuolellani tapahtuvan äänen kuuntelemista

(kanssatekijät ja auditiivinen kulttuuri), että introspektiivista kuuntelemista (muistot ja tottumukset). Tämä opinnäytetyö on kuunteluharjoite, korvien virittämistä vuoroin lähelle ja kauas, oman vatsalaukkuni sisällön tutkimista, omasta pienuudesta voimaantumista. Ikään kuin yrittäisin haistella sitä, miltä oma nenäonteloni tuoksuu. Ekologinen ajattelu ei tarjonnut kysymyksiini valmiita vastauksia, se on ainoastaan paljastanut mielenkiintoista kitkaa ja asioiden välisiä etäisyyksiä.

Rev Div Luv ehdotti ekologisena estetiikkana mm. monenkeskistä ja hierarkiatonta suhdetta ääneen ja yleisöön. Humaliston kysymys ekologisen estetiikan tunnistettavuudesta suhteessa ekologiseen diskurssiin (Humalisto 2023, 73–76) jää minulle avoimeksi. Ekologinen diskurssi on tällä hetkellä vaikeassa tilanteessa. Kahlatessani läpi ekologisen tutkimuksen suuntauksia, ekofilosofiaa ja yli 50 vuotta pitkää environmentalistisen liikkeen ja ekologisen taiteen historiaa, hämmennyn siitä, että maailma on silti menossa länsimaisen kulutusyhteiskunnan puskemana yli esimerkiksi Pariisin ilmastopimuksen raja-arvoista.

Eliökuntien ja ilmastoprosessien romahtamisella on arvaamattomia, sään ääri-ilmiöihin, sukupuuttoaaltoihin ja nälänhätään johtavia vaikutuksia, jotka tulevat saavuttamaan minutkin. Lämpenemisestä johtuva merivirtojen pysähtyminen tulee tekemään arktisesta seudusta merkittävästi kylmemmän tai jopa asumiskelvottoman alueen (Polo 2024). Kitka ja hankaluus tulevat tuskin poistumaan. Odotan, että ne tulevat voimistumaan entisestään. Kauppinen kysyy äänisuunnittelijoilta: ”indeed, how is one to find the way towards a more sustainable practice?” (Kauppinen 2023, 92) Kauppisen ehdotus katsoa taaksepäin, jotta nykyhetki hahmottuu selkeämpänä (Kauppinen 2023, 95–96) saattaa jäädä osaksi praktiikkaani. Mortonin varoitus ennakkoluulojen, tottumuksien ja luontosuhteen yhteen kietoutuneesta luonteesta (Morton 2007, 205) jää taas kummittelemaan henkilökohtaisen kasvuni taustalla.

Lähteet

- Beer, Tanja. 2021. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Bookchin, Murray. 1987. "Social Ecology versus Deep Ecology: A Challenge for the Ecology Movement". <https://theanarchistlibrary.org/library/murray-bookchin-social-ecology-versus-deep-ecology-a-challenge-for-the-ecology-movement>. Haettu 2.4.2026.
- Bradley, Lloyd. 2001. *Bass Culture: When Reggae Was King*. Lontoo: Penquin Books.
- Broder Van Dyke, Michelle. 2019. "'A new Hawaiian Renaissance': how a telescope protest became a movement", *The Guardian*, 17.8.2019. <https://theguardian.com/us-news/2019/aug/16/hawaii-telescope-protest-mauna-kea/> (Haettu 3.5.2026.)
- Brown, Ross. 2010. *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Brown, Ross. 2020. *Sound Effect: The Theatre We Hear*. Lontoo; New York, NY: Bloomsbury Methuen Drama.
- Calleja, Marianela., Riitta Rainio ja Julia Shpinitzkaya. 2025. "Sound Matter and More-than-Human Sound Agency in the Acousphere of Fennoscandian Ritual Sites", *Journal of Sonic Studies* 28. <https://researchcatalogue.net/view/3772431/3772432>
- Drengson, A., Devall, B., ja Schroll, M. A. 2011. "The deep ecology movement: Origins, development, and future prospects (toward a transpersonal ecosophy)". *International Journal of Transpersonal Studies*, 30(1-2), 101–117. <https://doi.org/10.24972/ijts.2011.30.1-2.101>
- Haavisto, Olli-Pekka. 2023. "Taustaksi: Pari sanaa länsimaisesta luontokäsityksestä" Teoksessa *Luonnonsuojelun dekolonisaatio – Kohti kanssaelävää suojelua*, toimittaneet Haavisto, O.-P., Korhonen P. ja Kuronen, T. Helsinki: Siemenpuu-säätiö sr
- Hitt, Christine. 2019. "The Sacred History of Maunakea." *Honolulu magazine*, 5.8.2019. <https://www.honolulumagazine.com/the-sacred-history-of-maunakea/> (Haettu 25.4.2026.)

Humalisto, Tomi. 2023 ”At the Roots of Ecoscenographic Aesthetics” Teoksessa *Sustainable Choices: Potentials and Practices in Performance Design*, toimittaneet Tomi Humalisto ja Raisa Kilpeläinen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Jenkins, Dave. 2019. ”Roland TR-909: The history of the influential drum machine”, *DJ Magazine*, 1.2.2019. <https://djmag.com/content/rolands-iconic-tr-909-we-chart-history-influential-drum-machine/> (Haettu 2.5.2026.)

Kauppinen, Jari P. 2023 ”The return of the thinking hand?” Teoksessa *Sustainable Choices: Potentials and Practices in Performance Design*, toimittaneet Tomi Humalisto ja Raisa Kilpeläinen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Kummala, Petteri. 2017. *Tämä ei ole luontoa! : hybridi, ympäristön luovuus ja urbaani monimuotoisuus. Kaupunkiluonnon esteettiset ulottuvuudet Helsingin keskustan kaupunkitilassa*. Filosofian tohtorin väitöskirja, Helsingin yliopisto.

Levack Drever, John. 2010. ”On sound effect – object – event.” Teoksessa *Sound: A Reader in Theatre Practice*, kirj. Ross Brown. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Lummaa, Karoliina, ja Rojola, Lea. 2014. *Posthumanismi*. Turku: Eetos.

Mignolo, Walter. 2015. ”Kyllä osaamme.” Teoksessa *Performanssifilosofiaa: Esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofiasta performanssiajatteluun*, toimittaneet Tero Nauha, Annette Arlander, Hanna Järvinen, ja Pilvi Porkola. Helsinki, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Walter Mignonolon esipuheen kääntänyt Hanna Järvinen teoksesta *Can Non-Europeans Think?* (Hamid Dabashi, 2019) Lontoo, Zed Books.

Monni, Kirsi. 2015. ”Koreografia / esitys / osallisuus”. *Choreoblog*, 3.10.2015. <https://blogit.uniarts.fi/en/post/kirsi-monni-koreografia-esitys-osallisuus/>

Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Numminen, Katariina, Maria Kilpi, Mari Hyrkkänen. 2018. Dramaturgiakirja: Kaikki Järjestyy Aina. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Polo, Anna. 2024. ”Voisiko Suomessa asua, jos merivirtojen pysähtyminen toisi tänne Siperian ilmaston? Tässä viisi kysymystä ja vastausta.” *Yle*. 9.11.2024, klo 13:11. <https://yle.fi/a/74-20123052> (Haettu 9.4.2026.)

Qian, Chu & al. 2023. “Dual-stream cortical pathways mediate sensory prediction.” *Cerebral Cortex* 33 (14), sivut 8890–8903.

Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta*. Vantaa: Poesia.

Salminen, Pihla. 2018. *Mitä tutkitaan, kun tutkitaan luontosuhdetta? : Käsitteellisen kehityksen rakentaminen ja systemoitu kirjallisuuskatsaus*. Filosofian maisterin opinnäytetyö, Helsingin yliopisto.

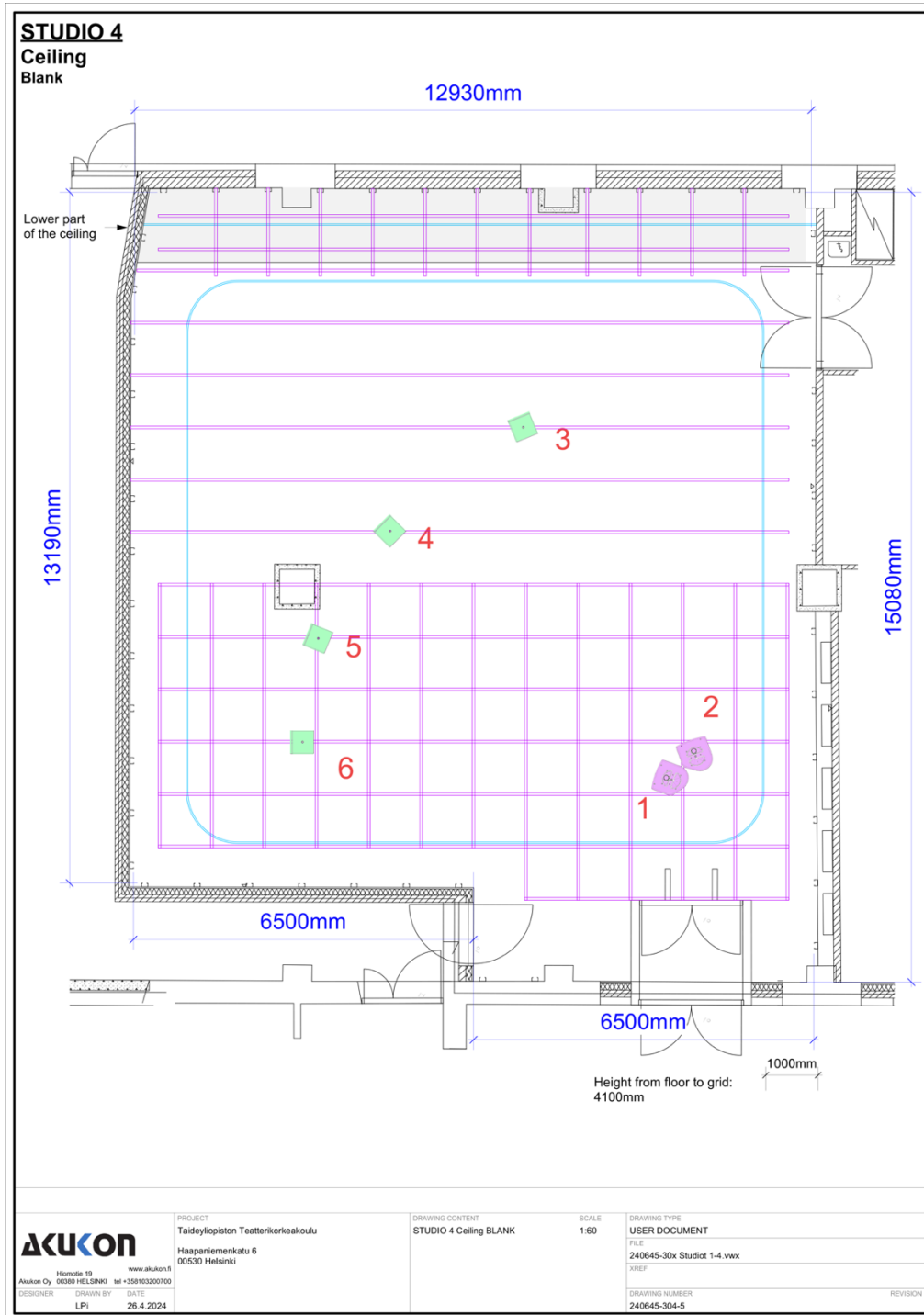
Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vt.): Destiny Books.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

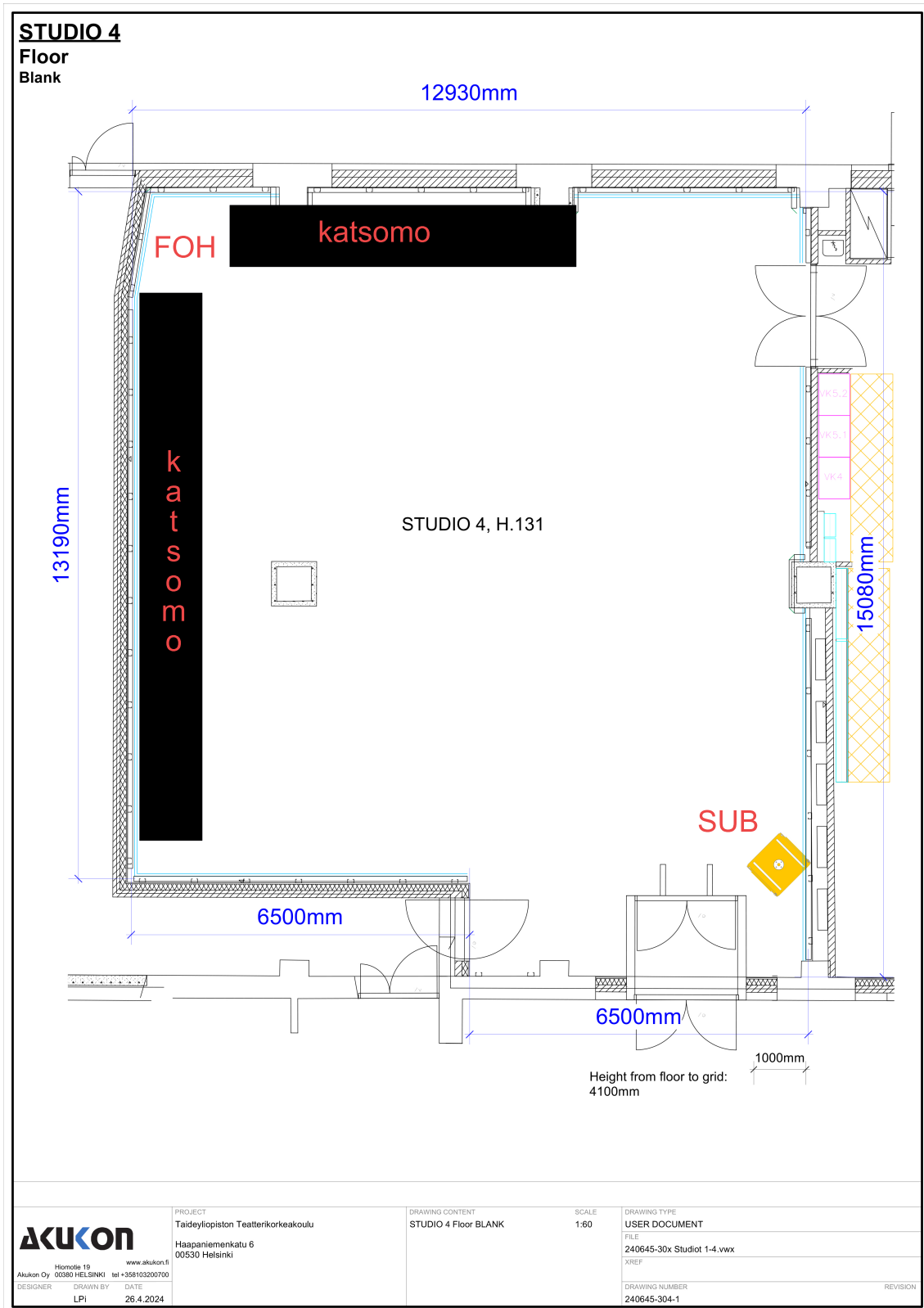
Säkö, Maria. 2025. “Näkyvästi näkymätön – 8 näkökulmaa suomalaiseen nykyskenografiaan.” *Long Play*. 5.2.2025. <https://longplay.fi/kulttuuri/nakyvasti-nakymaton-8-nakokulmaa-suomalaiseen-nykyskenografiaan> (Haettu 26.4.2026.)

Liite 1 – Äänijärjestelmän kuvaus

- 1-2: L-acoustics X6
 3-6: L-acoustics 5XT
 SUB: L-acoustics SB15m



Kuva 7 - äänijärjestelmän piirros / katto



Kuva 8 - äänijärjestelmän piirros / lattia