

**STADIA**

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

---

# **TILA, AIKA JA HILJAISUUS TEATTERIÄÄNISUUNNITTELUSSA**

Viestinnän koulutusohjelma  
Audiovisuaalisen mediatuotannon  
suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
20.5.2008

---

Jaakko Autio



## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto AV-mediatuotanto	
Tekijä Jaakko Autio			
Työn nimi Tila, aika ja hiljaisuus teatteriäänisuunnittelussa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Antti Pönni, Patrick Boullenger.			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 20.05.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 53	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Tutkin opinnäytteessäni tiläänen dramaturgiaa teatteriäänisuunnittelussa. Työn punaisena lankana kulkee kysymys, voiko Jumalaa, vapautta tai onnellisuutta tuoda uskottavana kokemuksena teatterin katsojalle tiläänen keinoin? Ääntä koskeva kirjallisuus keskittyy yleensä äänen mitattaviin tai teknisiin ominaisuuksiin, joten päätin keskittyä omassa työssäni puhtaasti tiläänen dramaturgiseen hahmotukseen. Koska tiläänen dramaturgiasta ei juurikaan kirjallisuutta löydy, pohjautuu kirjallinen työni pitkälti omaan työelämän kautta saamaani kokemusperäiseen tietoon nk. hiljaiseen tietoon.</p> <p>Tässä työssä esitetty äänisuunnittelijan työnkuva on tehty teatteriin, jonka keskustassa on ihmisen läsnäolon kautta tapahtuva kerronta. Työ on suunnattu ohjaajille ja äänisuunnittelijoille, joilla on jo kokemusta teatterikerronnasta. Käsittelen äänen dramaturgiaa hyvin rajatusta näkökulmasta, jolloin työn todellinen anti syntyy vasta sen peilautuessa lukijan omiin pohdintoihin tilankäytöstä, ihmisen läsnäolosta sekä äänisuunnittelusta.</p> <p>Työn alussa käsitellään aikaa kokemisen keskeisenä ulottuvuutena, hiljaisuuden vaikutusta kokijan minään, sekä ihmisen olemusta tilassa. Pohdin tilan merkitystä koettuna avaruutena, sivuuttaen tilan paikkana. Tämän jälkeen tutkin tilankäytön vaikutusta ihmisen mielihyvän rakenteisiin katsojan näkökulmasta, jonka jälkeen päästään varsinaiseen ääntä koskevaan osioon, tiläänen koreografiaan. Tässä luvussa esitän mallin luoda mielenkiintoista ja jännitteistä tilääntä, asettamalla ääni vastakkaiseksi elementiksi suhteessa hiljaisuuteen, jolloin hiljaisuus muuttuu merkittäväksi osaksi esityksen tilankäyttöä ja äänikerrontaa.</p> <p>Teoreettisesta lähtökohdastaan huolimatta työ tähtää puhtaasti emotionaalisesti koettavaan äänisuunnitteluun, jonka keskiössä on esiintyjän läsnäolon syventäminen tiläänen keinoin.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Tila, aika, hiljaisuus, ääni, tilääni, teatteri, äänisuunnittelu, äänen dramaturgia.			



Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production
Author Jaakko Autio		
Title Space, Time and Silence in Theatre Sound Design		
Tutor(s) Antti Pönni, Patrick Boullenger		
Type of Work Final Project	Date 20 May, 2008	Number of pages + appendices 53
<p>In this final project I explore the use of silence in order to create interesting and rich surround sound design in theatres. My aim is to create a deeper understanding of the spectator's experience of the performance, and find out how sound design affects the spectators experience.</p> <p>My inspiration for writing this thesis has been my question of whether God, freedom or happiness could be brought as an authentic experience to the spectator, by creating surround sound in a certain way.</p> <p>Usually the literature concerning sound design, deals with mixing, recording and installing different kinds of speaker systems into theatres. Since there is only little literature available on the dramaturgy of surround sound, this work is largely based on empirical knowledge-the so-called tacit knowledge, received from my own working experience. By this work I try to bring this so-called tacit knowledge into general terminology, which would be beneficial to directors and sound designers. This work is aimed for directors and sound designers who already have some experience of drama on stage. My approach to this subject is from a very narrow point of view, and therefore the fruits of this work can be picked when the reader reflects his own thoughts about the use of space and sound, against my theory.</p> <p>I start this work by approaching time as the crucial dimension which influences the way we experience reality. Then we explore the structure of experiencing pleasurable feelings and the use of space in sound. This part is made from the viewers point of view. Then finally we make a trip to the choreography of sound. How do we create interesting surround sound by placing silence as the opposite element of sound?</p> <p>Despite its theoretical flavour, this work aims purely to improve sound design that deepens the spectator's experience, rather than his intellectualization of the performance.</p>		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords Space, time, silence, sound, sound design, surround, theatre.		

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	1
2	AJAN MÄÄRITELMIÄ.....	3
2.1	Subjekttiivinen ja objektiivinen aika ja tila.....	3
2.2	Lineaarinen aikakäsitys.....	6
2.3	Syklinen aikakäsitys.....	10
2.4	Pistemäinen aikakäsitys.....	11
3	IHMINEN TILASSA.....	13
3.1	Ihmisen olemus.....	13
3.2	Tyhjä tila.....	17
4	ÄÄNI TILASSA.....	20
4.1	Hiljaisuus.....	21
4.2	Akusmaattiset kentät.....	23
5	KATSOJAN TILA.....	27
5.1	Keskittyminen.....	28
5.2	Oleminen.....	30
5.3	Tunteminen.....	33
6	TILÄÄÄNEN KOREOGRAFIASTA.....	34
6.1	Hiljaisuudesta ääneen.....	34
6.2	Tilääänen väri.....	35
6.3	Tilääänen tekstuuri.....	38
6.4	Tilääänen keskus.....	40
6.5	Tilääänen horisontti.....	42
6.6	Tilasta paikkaan.....	44
6.7	Äänestä hiljaisuuteen.....	45
7	TEATTERIPROSESSISTA.....	47
7.1	Ohjaaja.....	47
7.2	Äänisuunnittelija.....	47
7.3	Näyttelijä.....	48
8	LOPUKSI.....	49
	LÄHTEET.....	51

## 1 JOHDANTO

Olipa kerran kaksi yksinäistä oliota. He elivät varsin kummallisissa olosuhteissa ennen olemassaolon tai edes tyhjyyden alkua. Oliot olivat nimeltään Herra Tila ja Rouva Aika. Herra Tila ja Rouva Aika eivät kuitenkaan olleet onnellisia, koska molempia vaivasi ikävä ongelma. Nimittäin Tilalla oli paljon suunnitelmia itsensä toteuttamiseksi, mutta se ei voinut sitä tehdä, koska Tilalla ei ollut ajallista kestoja, jolloin käytännössä Tila ei ollut olemassa. Ajalla oli myös ongelma, se olisi tahtonut liikkeelle, mutta ei voinut, koska ilman Tilaa Aika ei myöskään ollut olemassa.

Mutta sattui niin, että äärettömän monta kertaa toistensa ohi käveltyään, Herra Tila ja Rouva Aika törmäsivät toisiinsa! Olemattomuuden taika murtui ja molemmat muuttuivat oleviksi, Tila syttyi olemaan, koska Tila oli nyt ajallinen kesto, ja Aika syttyi olemaan, koska sillä oli tila, jossa olla. Niinpä Tila ja Aika olivat onnellisia ja päättivät mennä keskenään naimisiin. Pian heille syntyi lapsi nimeltä Muoto.

Muoto oli jatkuvassa liikkeessä kaikessa ja kaikkialla. Muoto tykkäsi leikkiä erityisesti palloilla, joista se rakensi atomeja, vesimolekyylejä, lätköitä, planeettoja kieppumaan spiraaleihin ja dna-spiraaleja kieppumaan ihmis- ja muihin olioihin. Muoto koristeli maapallon kasveilla, väreillä, muodoilla, öillä, päivillä ja vuodenaikojen jatkuvalla muutosprosessilla.

Ihmisen elo ja aika maapallolla virtasi leppoisasti. Ei ollut tarvetta muistella mennyttä, ei mitään tarvittavaa tulevaisuudesta, eikä mitään lisättävää nykyhetkeen, kunnes eräänä päivänä ihminen meni haukkaamaan kielletystä dualismin omenapuusta. Sillä hetkellä ihmisen maailmankatsomus muuttui, koska aikaisemman yhteisesti jaetun tilan sijaan syntyi dualistinen jako *sisäiseen* ja *ulkoiseen*, *minun* ja *heidän* tilaan. Ihminen alkoi eritellä vapaata kenttää omaan ja muiden omistukseen. Samoin syntyi jako ihmisen mielen ja ruumiin välille. Mielen *minä* olisi halunnut pysyä nuorena ja kauniina, mutta ruumis ei totellut ja vanheni vaan. Tila, Aika ja Muoto koittivat puhua yhteen ääneen ihmis-oliolle järkeä, mutta ihminen ei kiihkoltaan enää kuullut ystäviensä puhetta kunnolla. Samana iltana, auringon laskiessa horisontin taa, ihminen huomasi jotain merkittävää puuttuvan. Rauha ja hiljaisuus oli poissa. Omatunto kolkutti rinnassa.

Tarinan hahmot, Tila, Aika ja Ihminen, sekä pohdinta, löytyykö alkutilan onni edes hetkellisesti hiljaisuuteen palaamalla, muodostavat keskeisen osan opinnäytetyötäni. Opinnäytetyössäni tutkin ihmisen eri tapoja hahmottaa aikaa ja todellisuutta sekä hiljaisuuden vaikutusta ihmiseen ja sen käyttöä materiaalina osana äänisuunnittelua. Tässä työssä minua inspiroi kysymys, voiko Jumalaa, vapautta tai onnellisuutta tuoda uskottavana kokemuksena teatterin katsojille tiläänen keinoin.

Äänisuunnittelua ja tilääntä koskevassa kirjallisuudessa keskitytään yleensä äänen tekniseen puoleen, joten omalla kohdalla päätin ottaa haasteen vastaan ja kirjoittaa yksinomaan tiläänen dramaturgisesta puolesta. Koska tiläänen dramaturgiasta ei juurikaan kirjallisuutta löydy, pohjautuu kirjallinen työni pitkälti omaan työelämän kautta saamaani kokemusperäiseen tietoon (nk. hiljainen tieto). Työni alussa koetan selvittää, mikä on ajan olemus. Jos kohtaa hiljaisuuden tilassa, tietoisuus suuntautuu ensimmäiseksi itseen ja aikaan. Sen vuoksi pitää aluksi selvittää, mitä aika on. Pohdiskeluisiani tuon esiin mm. psykoanalyttikko Riitta Tähkän sekä sosiologi Raija Julkusen näkemyksiä ja yhdistän niitä omiin, työn kautta esiin nousseisiin huomioihin. Sen jälkeen luon nopean katsauksen ihmisen olemukseen ja rooleihin, ennen kuin siirryn tarkastelemaan hiljaisuutta ja tilääntä osana sisällöllisesti rikasta teatterikerrontaa.

Itse tiläänen tuottaminen on helppoa, mutta aluksi minun oli hahmotettava, kuinka tila ja aika toimivat ihmisen sisäisessä ja ulkoisessa maailmassa. Mitä tapahtuu kun ihminen kohtaa hiljaisuuden? Tilassa olemisen luonnetta pohtiessani olen väistämättä joutunut kohtaamaan ajan, mikä murensi myös käsitykseni ihmisen minästä kiinteänä tai samana pysyvänä keskuksena. Eräs työni keskeisiä argumentteja on, että ihmisen minuuden tila koostuu kolmesta ajasta: menneestä, tulevasta ja nykyisyydestä. Vaikuttamalla nykyisyyteen hiljaisuudella, myös kokemus minästä menneessä ja tulevassa ajassa muuttuu. Kyse ei ole ihmisen identiteetin muutoksesta, vaan siitä, että äänisuunnittelija luo tilan, joka mahdollistaa katsojalle hetkellisen irtautumisen menneisyyden ja tulevaisuuden horisontteihin sidotusta jokapäiväisestä minän tilasta. Tämä tapahtuu luomalla tilääntä, jossa pyritään asettamaan ihmisen subjektiivinen tietoisuus menneen ja tulevan sijaan nykyisyydessä koettavaan tilaan.

Työ on suunnattu ennen kaikkea ohjaajille ja äänisuunnittelijoille. Tässä työssä esitetty äänisuunnittelijan työnkuva on tehty teatteriin, jonka keskustassa on ihmisen läsnäolon kautta tapahtuva kerronta.

## 2 AJAN MÄÄRITELMIÄ

Tässä luvussa käsitellään ihmiselle erilaisia tapoja käsitellä aikaa, sillä tapa, jolla ohjaaja ja äänisuunnittelija hahmottavat todellisuutta, vaikuttaa suoraan tapaan, millaista estetiikkaa he luovat teatteritilaan. Olen jakanut eri tavat hahmottaa aikaa kolmeen osaan: lineaariseen, sykliseen ja pistemäiseen aikakäsitykseen. Lineaarinen ja pistemäinen aikakäsitys edustavat toistensa vastakohtia: subjektiivista ja objektiivista maailmassa olemisen tapaa. Pistemäinen aikakäsitys tarkoittaa tietoista olemassaolon kokemista nykyisyydessä, menneen ja tulevan ajan leikkauspisteessä. Pistemäinen aika on siis todellisuuden kokemista sellaisena kuin se on juuri nyt, projisoimatta siihen menneestä peilattuja merkityksiä ja tulevaisuuden odotuksia. Lineaarinen aikakäsitys tarkoittaa nykyisyydestä irronnutta todellisuuden kokemisen tapaa, jossa ihminen kokee subjektiivisen maailmankuvan nykyisyyden sijaan. Lähdetään liikkeelle jakamalla aika aluksi sisäiseen ja ulkoiseen aikaan. Olen lisännyt työhön omaa kuvitusta, jolla pyrin auttamaan eri aikojen havainnollistamista tilaan, ”tässä ja nyt” tapahtuvana asiana.

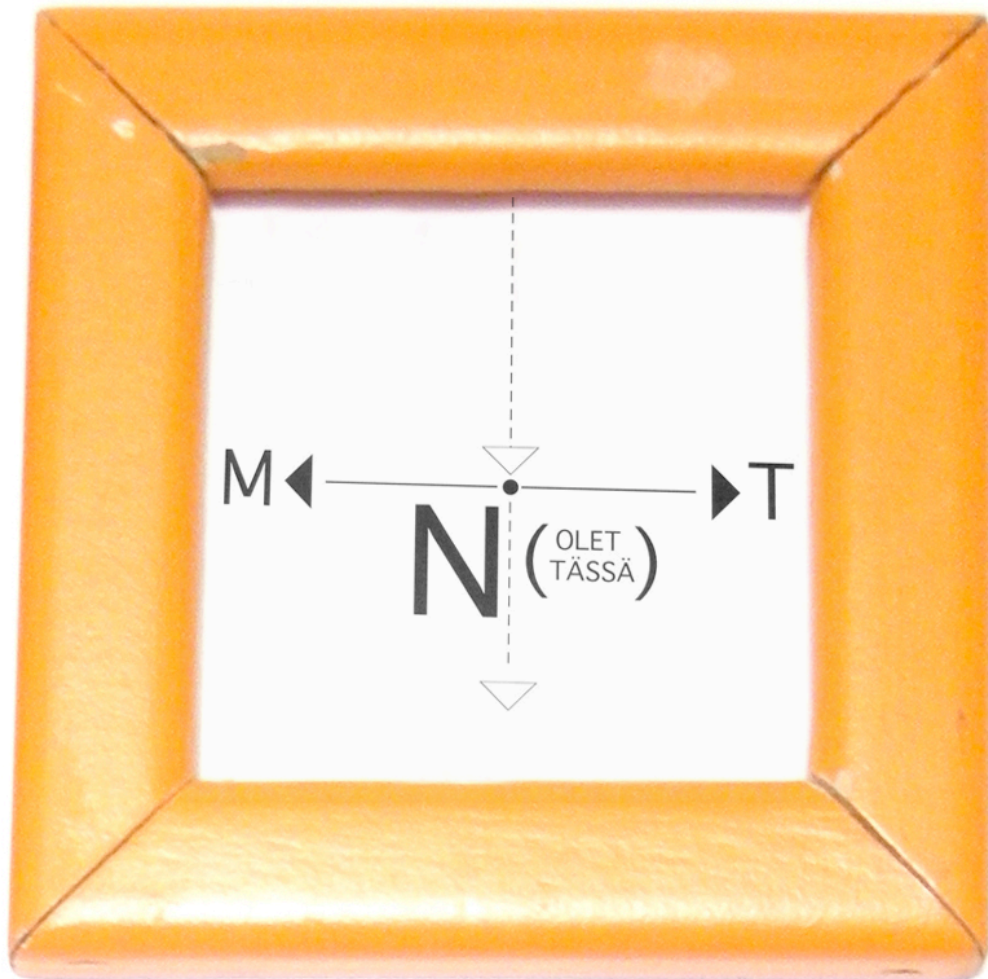
### 2.1 Subjektiivinen ja objektiivinen aika ja tila

Aika on kokemisen keskeinen ulottuvuus. Ei ole olemassa yleistä tapaa kokea aikaa ja olemista, vaan kokijan omaksuma aikakäsitys antaa havaitulle todellisuudelle erilaisia merkityksiä ja tulkintoja.

*Sekä menneisyys että tulevaisuus koetaan nykyhetkessä, ne määrittelevät nykyhetken. Mutta menneisyys ja nykyisyys vaikuttavat tulevaisuuden kokemiseen ja tulevaisuuden kokeminen taas siihen, millaisena koetaan menneisyys ja nykyisyys. (Tähkä 1989, 67.)*

Tähkän kirjoituksessa ajan kokeminen jaetaan kahteen eri hahmotusmalliin: aika kestona ja aika perspektiivinä. Aika kestona tarkoittaa alituisesti virtaavaa luonnossakin havaittavaa aikaa (objektiivinen aika), joka koetaan minästä johtuen ulkomaailman ominaisuutena, se myös antaa kokemiselle keston. Pyrimme hallitsemaan ja mittaamaan aikaa kestona erilaisin objektiivisin mittarein. Aika perspektiivinä (subjektiivisena) on kokemus ajasta ulottuvuutena, jolla on menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ja jolla ulottuvuudella kokemuksemme voi sijaita eri tavoin. Subjektiivinen aika koetaan osana

itseä, kun taas luonnossa virtaavaa objektiivinen aika, koetaan itsestä ulkopuolisena aikana. (Ks. kuva 1.)



Kuva 1. Sekä subjektiivinen että objektiivinen aika koetaan nykyisyydestä käsin.

Objektiivinen aika on merkitty kuvaan ylhäältä alas kulkevilla katkoviivoilla, jonka varsinainen keskus on pisteen kohdalla nykyisyydessä. Objektiivisella ajalla ei ole mennyttä eikä tulevaa, vaan jatkuva nykyisyys. Ihmisen sisäinen subjektiivinen aika on merkitty kuvaan vaakasuoralla viivalla, jonka nuolien päissä olevat kirjaimet "M" ja "T" tarkoittavat tulevaisuutta ja menneisyyttä. "N" tarkoittaa nykyisyyttä. Ihmisen tietoisuus on aina nykyisyydessä, vaikka sen kohteena olisikin ihmisen subjektiivisen ajan menneisyys tai tulevaisuus.



Kaksi samassa tilassa olevaa ihmistä ei jaa samaa objektiivista aikaa ja tilaa, vaan molempien olemiseen tilassa vaikuttaa näiden subjektiivinen aika. Ihmisen olemista nykyisyydessä määrittää tämän sisäinen suhde menneeseen ja tulevaan. Toisin sanoen molemmat jakavat saman objektiivisen ajan, mutta samalla molempien olemiseen sekä tilalliseen kokemiseen vaikuttaa heidän subjektiivinen aika. Minuuden tila syntyy tietoisuuden suhteesta subjektiiviseen aikaan: menneeseen, tulevaan ja nykyisyyteen.

Mitä aika oikein on? Riitta Tähkä analysoi teoksessa *Aika ja sen ankaruus* olemisen suhdetta aikaan ja päätyy toteamaan ajan pohtimisen vaikeuden syyksi sen, että aika itsessään on olemassaolon olemuksemme ydintä, tietoisuuden perussäie. Käytännössä tämän voi itse kokeilla keskittymällä aikaan, jolloin minäksi muodostuu kokijan suhde tämän omaan subjektiiviseen aikaan. Vaikeudeksi saada tietoa objektiivisesta ajasta on se, että niin pitkään kun ihmisellä on minuuden tila, ihminen peilaa ympäröivästä todellisuudesta oman maailmankuvansa, objektiivisen tilan ja ajan kokemisen sijaan. Kuinka saada siis tietoa objektiivisesta ajasta, kun aika on ihmisen subjektiivinen kokemus itsestä? Noin 1600 vuotta sitten kirkkoisä Augustinus pohti aikaa ja nimenomaan nykyisyyden suhdetta menneeseen ja tulevaan:

*Oikeastaan ei siis voida sanoa: on kolme aikaa, mennyt, nykyinen ja tuleva. Asianmukaisemmin ehkä sanottaisiin, että on kolme aikaa: menneen nykyisyys, nykyisen nykyisyys ja tulevan nykyisyys. Sillä nämä kolme asiaa ovat jollakin tavalla sielussa, muualla en niitä näe. Menneen nykyisyys on muisti, nykyisen nykyisyys on havainto ja tulevan nykyisyys odotus.” (Augustinus.)*

Kuitenkaan mennyt ja tuleva eivät ole pelkkää unta ja kuvitelmaa. Missä sitten on niiden alkuperä ja perusta? Ainakin on selvää, että missä tahansa ne sitten ovatkin, niitä ei ole olemassa muuten kuin nykyisinä. Se jokin, jonka kautta mennyt ja tuleva syntyvät olemaan, täytyy olla jotain nykyistä. (Saarinen 1986, 96.) Tässä työssä kiinnostuksen kohteena on nimenomaan tuo nykyisyys sekä minuuden tila, joka estää ihmistä kokemasta nykyisyydessä ilmenevää todellisuutta. Tähän asiaan palataan vielä tarkemmin myöhemmin, mutta oleellista tässä vaiheessa on hahmottaa, että vaikka keskinäinen oleminen tilassa tapahtuu yhtä aikaa, liikkeen projisoituessa tilaan, ihmiset eivät siitä huolimatta jaa samaa kokemusta jaetusta tilasta ja ajasta, vaan kaikkien nykyisyydessä kokemaa todellisuutta määrittää tämän oma subjektiivinen aika.

## 2.2 Lineaarinen aikakäsitys

Aikaa koskevat tutkimukset alkavat yleensä jakamalla aika lineaariseen ja sykliseen aikakäsitykseen, joista lineaarinen on ajateltu tunnusomaiseksi kulttuurillemme. Lineaarinen aika on hyvin armoton ihmiselle. Elämä nähdään merkityksellisenä tekemisen kautta, ei olemisen. Syy on aina ennen seurausta, joten syyn ja seurauksen käsitteet kytkeytyvät lineaariseen käsitykseen ajasta. Tapahtumat ymmärretään peräkkäisiksi ja palautumattomiksi, menneeseen ei ole paluuta, eivätkä asiat toistu kerran tapahduttuaan. Tiedostamalla syyn voi manipuloida seurausta. Lineaariseen ajankäsitykseen sitoutuva ajan-käsitys olettaa, että tiedolla voidaan ja sillä tuleekin hallita todellisuutta. Tulevaisuus ja menneisyys ovat peruuttamattomasti erilaisia. Tulevaisuus on avoin ja siltä odotetaan edistystä. Menneisyys, se, mikä on jätetty taakse, ei koskaan palaa. Luopuminen ja muutoksen hyväksyminen on vaikeaa. Tämä liittyy myös yksilön aseman korostamiseen, ihmisen on saavutettava tiettyjä asioita elämänsä aikana. Jos hän ei niitä saavuta, on aika mennyt hukkaan Yhteiskunnassa vallalla olevaa lineaarista aikaa ei kovin usein tule kyseenalaistettua, vaan se tuntuu luonnolliselta tavalta hahmottaa aikaa ja kaikille samalla tavalla avautuvalta normaalilta kokemiselta. (Hyrkäs 1999, 44; Heiskanen 1989, 6.)

Kun nykyistä ajankäytön mallia tutkitaan historiallisesta näkökulmasta, paljastuu nykyinen aikakäsitys varsin uudeksi ilmiöksi. Vielä 1700-luvun Suomessa jokaisessa kaupungissa ja kylässä oli oma aika, joka mitattiin auringosta. Oleminen ja työnteke suhteutui luonnon ja yhteisön välisestä suhteesta. Työ ei suhteutunut siis aikaan, vaan vaaditun tehtävän suorittamiseen, aikanaan. Vasta 1780-luvulla alettiin käyttää kelloja, jotka mittasivat aikaa nykyisessä mielessä, ja vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen paikallinen aika oli siirtynyt mekaaniseen kellonaikaan, joka on suhteessa vain itseensä, ei luontoon, yhteisöön tai ihmisten toimintoihin. (Julkunen 1989, 16.)

Aika on rahaa. Työväestön ensimmäiselle polvelle piti ”takoa päähän” ajan merkitys. Palkkatyöläisten oli opittava suhteuttamaan työn tekemisen suhde aikaan, ei tehtäviin. Eli työntekijä luovuttaa tietyn määrän aikaansa työnantajan käyttöön, joka pyrkii puolestaan käyttämään tämän ajan mahdollisimman tehokkaasti, muuttaakseen maksetun ajan tuotteiksi ja *arvoksi* (pääomaksi). Merkittävä muutos aikakäsityksessä oli siis ihmisen ajan esineellistäminen käyttöarvoksi, jolloin suhde muiden ja omaan

*olemiseen* työajan ulkopuolellakin esittäytyi nyt ensimmäistä kertaa *arvottomana*, ajan ja mahdollisuuksien hukkaamisena. 1700-luvulla kellon kehittämisen aikoihin, syntyi myös rinnastus ihmisestä koneena, jonka elämä on vain liikettä. Ajatus ihmisestä automaattina syntyi. (Julkunen 1989, 18; Salmi 1996, 45.)

Lineaarisen aikakäsityksen minä perustuu avoimelle, dynaamiselle tulevaisuudelle. Samaistuttava minä on mahdollista asettaa nykyisyyden sijaan tulevaisuuteen, jolloin nykyhetkeä leimaa toiminta kohti tulevaa aikaa. Lineaarinen aika on tulevaisuutta pitkälle ennakoivan ja suunnittelevan ihmisen aikaa, joka perustuu tilan ja ajan hallintaan. (Julkunen 1989, 15.) Minän kokemista nykyisyydessä koristaa stimuloiva tunne, dynaamisen ja avoimen tulevaisuuden äärettömät mahdollisuudet. Tällöin esimerkiksi seuraavassa kuvassa merkityksellinen minä olisi asetettu tulevaisuuteen. Tässä tapauksessa kuvan henkilön merkityksellinen minä on menneessä ajassa. (Ks. kuva 2.)



Kuva 2. Ihmisen arkitietoisuus subjektiivisessa ja objektiivisessa ajassa.

Ihminen voi asettaa merkityksellisen minänsä tulevaisuuteen, nykyisen sijaan. ”O” tarkoittaa objektiivista tilaa, ja ”S” subjektiivista minuuden tilaa. Tällöin vaikka kokijan keho on nykyisyydessä, niin nykyisyyden hahmotus voi tapahtua subjektiivisesta menneen tai tulevan ajan näkökulmasta.

Tehokkaassa yhteiskunnassa aikataulujen noudattaminen on yksi keskeisimmistä pelisäännöistä. Käytännössä suomalainen yhteiskunta näyttäytyy kuitenkin kerrostalolähiöinä, joissa asuvien ihmisten elämää leimaa enemmänkin rutinoituminen kuin täydellä potentiaalilla eläminen. Valitettavasti lineaarinen aika paljastaa toiset (vähemmän stimuloivat) kasvonsa ihmisen mahdollisesti todetessa, ettei omaa elämää ehkä leimaakaan jatkuva sosiaalinen ja taloudellinen kehitys.

Voisi jopa väittää, että lineaarinen aikakäsitys sitoo ihmiset vangeiksi, sillä nykyhetken keskittyessä kurkottamaan tulevaisuuteen aikaa nykyhetken ainutkertaisuuden kokemiselle ei juurikaan ole. Vaarana on silloin menettää nykyhetken ainutkertaisuus, toteutumattomille tulevaisuuden odotuksille ja elämättä menneelle menneisyydelle. Ilmiön tunnistaa yleensä tunteena kroonisesta tilan ja ajan puutteesta, joka pitää ratkaista joko konkreettisesti tai henkisesti.

*Vain lineaarisen ajan yhteiskunnassa mielekkään elämän tarve pukeutuu ajan tarpeeksi. Jos arkielämän perusosasta katoaa mieli, syntyy krooninen tarve saada aikaa ja säästää aikaa aitoon elämiseen. Nykyisessä yhteiskunnassa se näyttää paikantuvan vapaa-aikaan. Vapaa-ajasta on modernissa yhteiskunnassa tullut sitovista sosiokulttuurisista määräyksistä irronnutta aikaa. Vaikka työ, lepo ja huvi ovatkin ikuisia, niin työaika ja vapaa-aika on puhdasta aikaa, joka on täytettävä sisällöllä ja merkityksillä. Sen mahdollisuudet tuntuvat rajattomilta. Täten jokaiseen viikonloppuun ja lomaan kohdistuu eksistentiaalisen aidon elämän ja arjesta irtoamisen odotus, jolla on kuitenkin taipumus silläkkin kääntyä pettymykseksi. (Julkunen 1989, 20.)*

Tieto siitä, että elämä voisi olla toisenlaistakin, kuten myös tunne siitä, että oikea, aito elämä tai ”suuret projektit” ovat aina jossain toisessa ajassa ja paikassa, on hyvin moderni kokemus. Sen kokemuksen on tuottanut sellainen yhteiskunta, missä arkielämän perusosista pyrkii katoamaan niiden mieli ja merkitys. Tässä yhteiskunnassa kokemukset pyrkivät välineellistymään jonkin aidon ja merkityksellisen välineiksi, samoin arkielämä pyrkii näyttäytymään vain ulkoisten aikataulujen määräämänä rutiinina, jota hallitsee ajansäästön ideologia. (Julkunen 1989, 20.)

## 2.3 Syklinen aikakäsitys

Syklinen aika on aikaa, joka suhteutuu kellon abstraktin ajan sijaan luontoon ja ihmisten toimintoihin. Syklinen aika on ollut yleinen esiteollisissa aikakäsityksissä, jossa rannekellon sijaan soivat lukkarin soittamat kirkonkellot. (Hyrkäs 1999, 39.) Syklisen ajan yhteiskunnassa aika ei sanellut työtä, vaan päinvastoin. Kirkonkellot rytmittivät päivää, mutta ei mitattavin tasatunnein, vaan yhteisön paikallisten toimintojen mukaan. Kellonsoitto kantautui laajalle alueelle muodostaen yhteisen sosiaalisen piirin ”seurakunnan”, ja kellonsoitosta paikalliset pystyivät lukemaan esim. vainajan iän, sukupuolen ja kuolinpäivän, jonka lisäksi kellojen soitosta pystyi lukemaan hautajaisten kulun. (Salmi 1996, 30; Wikipedia, kuolinsoitto.)

Syklinen aika on jo paljon lineaarista aikaa lempeämpi ihmiselle. Syklisessä ajassa minää ei aseteta tulevaan aikaan, vaan minä on havaitun todellisuuden osa. Minän nykyisyyttä ei määritä tulevaisuuden ”rajoittamattomat mahdollisuudet”, vaan tulevaisuutta määrittää jo menneisyydessä kohdattu elämän syklisyys, ja elämän tasoa määrää ympäröivän todellisuuden laatu. Ja koska minän keskus asettuu tulevan sijaan nykyisyyteen, myös etäisyys minän ja objektiivisessa ajassa elävän kehon välillä pienenee.

*Ihminen on myös luonnonolento, ruumiin olento, jonka inhimilliselle uusintamiselle on ominaista väistämätön jaksottaisuus ja rytmisyys: syntymän ja kuoleman, kasvun ja ikääntymisen, unen ja valveillaolon, nälän ja ravinnon, seksuaalisen halun ja tyydyttämisen vaihtelu ikuisena kiertokulkuna. Vaikka moderni aikajärjestelmä pyrkii mitätöimään ruumiillisen jaksottaisuuden, kantaa ihminen sitä kuitenkin ja nainen miestä korostuneemmin sekä biologisena että sosiaalisen sukupuolijärjestelmän nojalla. (Julkunen 1989, 13.)*

Voisikin sanoa, että syklinen aika on ihmis-olion aikaa, jossa kehossa oleminen ja kehon kuuntelu nousee yhtä merkittäväksi tekijäksi varsinaisen työn kohteen kanssa. Vaikka tehokkaan yhteiskunnan aikakäsitys on lineaarinen, toimii länsimaisessa ihmisessä rinnakkain sekä lineaarinen että syklinen aikakäsitys. Syklisessä ajassa ihmisen arvo ei perustu tekemiseen, vaan dynaamisen tulevaisuuden sijaan elämänarvoksi asetetaan elämä itsessään, jolloin jopa lineaarisen yhteiskunnan terrorisoivat työajat saattaa muodostaa toistuvan rytmin, ja voimavaran.

## 2.4 Pistemäinen aikakäsitys

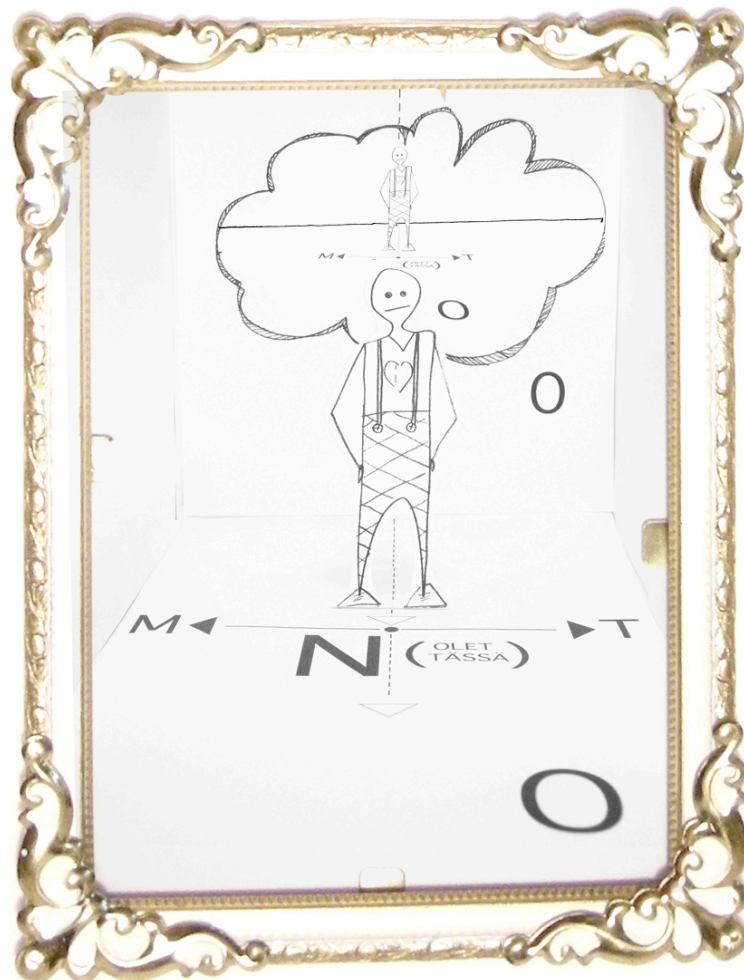
*Joinakin erityisinä hetkinä, vaikkapa kokiessamme luonnon kauneuden tai taide-elämyksen, joka syvästi vangitsee koko mielemme, tunteemme ja ajatuksemme, voimme kokea ”ikuisuuden hetken” – mikä ei tarkoita ikuista jatkumista. Sellainen hetki on ajaton ja vaikkakin kuten Leowald (1978) sanoo, se tapahtuu ”ajassa”, se ei silti ole ”ajasta” (”of time”), koska kokemuksen ajallinen artikulointi siinä kokonaan lakkaa. Aika sellaisen kokemuksen määrittelijänä on tarpeeton, koska se tuntuu sisältävän itsessään kaiken merkityksellisen, kuin siinä tiivistyisi koko elämä; ei ole mitään muistelemista menneessä, ei mitään tarvittavaa tulevaisuudesta, ei mitään lisättävää nykyhetkeen. (Tähkä 1989, 73.)*

Pistemäisellä ajalla tarkoitan todellisuuden havainnoimista vailla omaa subjektiivista merkityksellistämistä, jolloin esimerkiksi jaottelu mielen ja ruumiin välillä lakkaa, koska minän tila on nykyisyyden ajassa ja tilassa, objektiivisessa ajassa. Objektiivinen aika sijaitsee ikuisesti jatkuvassa nykyisyydessä. Minäkuvan lakkaaminen aikaansaa sen, että mieli on alkuperäisessä tilassaan, jolloin mieli kykenee kokemaan kokonaisuuksia, kuten ”äärettömyyden” tai ”hiljaisuuden”, koska tietoisuuden kohteiden merkitykset eivät synny enää asioiden välisistä suhteista. Tätä tilaa kutsutaan länsimaissa ”mystiseksi kokemukseksi”, kokemukseksi ajan tuolta puolen. Jos aikaisemmin minän tila syntyi tietoisuuden kohteesta subjektiiviseen aikaan, niin nyt minän tila syntyy tietoisuuden kohteesta objektiiviseen aikaan. Pistemäisestä ajasta tarkasteltuna, aika lakkaa olemasta, koska esimerkiksi suhde kellon mittaamaan aikaan lakkaa, koska kellot muuttuvat luonnon lailla prosessiksi. Ajalla ei ole nopeutta, koska etäisyyksien merkitykset suhteessa itseen lakkaavat olemasta.

Tähkän mukaan käsitys ajasta, jolla on menneisyys, tuleva ja nykyisyys, syntyy lapselle n. 36 kuukauden ikäisenä. (Tähkä 1989, 61.) Tällöin lapselle on syntynyt käsitys minästä muista irrallisena yksilönä. Kielen oppiminen mahdollistaa ajan kokemisen hallitsemisen ja on ratkaiseva askel kohti kellolla mitattavaa yhteistä ajankäyttöä ja minän syntyä suhteessa subjektiiviseen todellisuuteen. Kieli on merkittävässä asemassa luomassa ihmisen todellisuutta. Tästä hyvänä esimerkkinä on Helsingin Sanomissa 6.3.2007 julkaistu artikkeli Brasilian sademetsissä asuvasta pirahät-heimosta, joka on herättänyt valtavasti huomiota kielitieteilijöiden ja antropologien parissa.

*Pirahät elävät tässä ja nyt", sanoo Everet. He ovat kiinnostuneita vain nykyhetkestä ja kommunikoivat vain asioista, jotka tapahtuvat tällä hetkellä. Kaikki mikä tapahtuu nykyhetken ulkopuolella, kuten historia ja tulevaisuus, on heille merkityksetöntä, eivätkä he tarvitse sille sanoja. Menneestä ja tulevasta voidaan puhua, jos niillä on jokin yhteys nykyhetkeen. (Kaaro 2007.)*

Toisin kuin länsimaisessa yhteiskunnassa, pirahäteilla ei ole lainkaan luomismyyttiä, eikä kollektiivista muistia. Kun pirahäteilta kysytään, miten maailma on luotu, he vastaavat ”kaikki on tehty”, kun kysytään miten kaikki on tehty, he vastaavat ”kaikki on aina samaa”. Artikkelin mukaan pirahät-heimon jäsenet eivät ole älyllisesti taantuneita, vaan he elävät kulttuurissa, jossa on hyvin vähän tarvetta käsitteellisyyksille. Merkittävää pistemäisessä aikakäsityksessä on se, että tässä tilassa sisäiset ristiriidat ovat hyvin pieniä. Elämä koetaan olemisen, ei luonnosta irronneiden merkitysten kautta.



Kuva 3. Ihminen objektiivisessa tilassa ja ajassa, sekä sisäisesti että ulkoisesti.



### 3 IHMINEN TILASSA

*Ihminen on maailmassa tietämättä mistä tulee, kuka on ja minne menossa. Hän on kuin näyttelijä, joka äkkiä havaitsee seisovansa näyttämöllä keskellä näytelmää ilman roolivihkoa ja vailla käsitystä siitä, mitä osaa hänen pitäisi näyttellä, mitä hänen pitäisi tehdä tai sanoa. Hän ei edes tiedä onko näytelmällä kirjoittajaa, pitäisikö se ottaa todesta, vai onko kaikki vain suurta bluffia. Hänen on itse päätettävä, minkä roolin hän näytelmässä omaksuu ja miten hän sen näyttelee, ei ole ohjaajaa, joka kertoisi sen hänelle. Hän voi vapaasti valita traagisen tai koomisen roolin, sankarin, konnan tai narrin osan. Mutta valitsematta hän ei voi jättää: jotain osaa hänen on pakko näyttellä. Ellei hän sitten päättä poistua näyttämöltä. Mutta sekin on valinta, ja silloin hän ei saa koskaan tietää, mistä näytelmästä oikein oli kysymys. Vain osallistumalla hän säilyttää mahdollisuuden ymmärtää siitä jotakin. (Lehtinen 2004, 199.)*

#### 3.1 Ihmisen olemus

Tämä osio syntyi pohtiessani omaa prosessiani ihmisenä, taiteen tekijänä sekä etsiessäni keinoa purkaa kulloisenkin teatteriesityksen henkilöiden sisäinen maailma äänikerronnan muotoon. Vaikka esitysmaailma onkin fiktiota, jossa tarinan henkilöahmot eivät kuole tai mene naimisiin oikeasti, sen on silti kirjoittanut ihminen toiselle ihmiselle, joita kaikkia vaivaa sama kysymys olemassaolon tarkoituksesta ja tarkoituksettomuudesta: Mitä oleminen on? Mitä onnellisuus on? Onko ihminen vapaa tekemään valintoja elämässään? Näitä kysymyksiä pohditaan eksistenssifilosofian parissa.

Eksistentialismin mukaan ihmisen olemus on vapaus. Olemisen tapaa ei ole ennalta määrätty, vaan jokainen on täysin vapaa valitsemaan olemisen tapansa itse. Vapaus on subjektiivinen kokemus. Eksistentialismissa ihmisen olemassaoloa pidetään ensisijaisena verrattuna hänen olemukseensa: ihmisen olemus on hänen olemassaolonsa, jolla ei ole pysyvää luonnetta. (Wikipedia, Eksistentialismi.) Ihmisellä, eläimillä ja esimerkiksi kivillä on eri tietoisuuden taso. Kahvikuppi on, mutta ei tiedä olevansa. Eläin on ja tietää olevansa. Ihminen on, tietää olevansa ja tietää kuolevansa, ja vain ihminen tuntee olemassaolon tarkoituksettomuutta. Ihmisenä elämisestä käytetään nimitystä eksistenssi.

*Ihmisenä oleminen on erilaista ja ongelmallisempaa kuin esineiden. Koska ihmisellä ei ole ennalta määriteltyä olemusta, hän on ei-mitään. Hänen olemuksensa on tyhjyyttä, kaiken puuttumista. (Lehtinen 2004, 199.)*

Lähtökohtaisesti ihminen ei ole itse valinnut syntymistään maailmaan, ei sukupuoltaan, vanhempiaan, kansallisuuttaan, eikä edes vuosilukua jolla eletään. Ihminen on kuitenkin vapaa määrittämään olemisen tapansa, arvonsa ja ihanteensa itse. Ihminen valitsee tekonsa ja kantaa niistä täyden vastuun. Mutta mistä ihminen voi tietää mikä on oikea peruste valita? Ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa elää elämää, ei ole olemassa yhtä oikeaa moraalista normistoa, jota noudattamalla elämä olisi automaattisesti *aitoa* elämää. Ihmisen täytyy itse löytää merkitys vapaudelle, jotain osaa on pakko näytellä. Vaihtoehtoisesti ihminen voi myös valita itsensä esineellistämisen ripustautumalla yleisesti hyväksytyihin käyttäytymisnormeihin, heittäytymällä olosuhteiden uhriksi tai luovuttamalla vapaus pois kokonaan jollekin maalliselle tai taivaalliselle auktoriteetille. (Lehtinen 2004, 202.)

*Ihmisen ongelma on hänen olemassaolon tarkoituksettomuus. Hän toivoo että hänen elämänsä identiteetti olisi horjumaton, ja selkeä samaan tapaan kuin pöytä on pöytä tai kallio on kallio. Etsiessään pysyvyyttä hän päättää ryhtyä joksikin, vaikkapa antisemiitiksi. Aluksi hän ehkä esiintyy omaksumassaan roolissa, ikään kuin näyttelee antisemiittiä, mutta lopulta roolista tulee hänen toinen luontonsa. Hän pääsee eroon vapaudestaan esineellistymällä ja luopumalla aidosta ihmisyydestään. (Lehtinen 2004, 202.)*

Eksistenssifilosofi Jean-Paul Sartren mukaan haluttomuus autenttiseen olemiseen liittyy vapauden tuomaan vastuuseen. Esineellistämällä itsensä ihminen suojautuu tekoineen jonkin sellaisen taakse, joka ei ole teoista vastuussa. Silloin oleminen vetäytyy pois maailmasta hallittavalle subjektiiviselle tasolle, jossa se voi rauhassa kuvitella, ettei mikään maailmallinen vaikuta siihen. Tällöin minä kuitenkin käyttäytyy todellisen äärettömän spontaanisen olemuksen rajoittajana, passivoijana. (Sartre 2003, 102-103.)

Sartren mukaan minä ja ajattelu eivät tapahdu samalla tasolla. Hän erottaa toisistaan tietoisuuden ja minän ja väittää, että todellinen ajattelu tapahtuu tietoisuudessa, ei minässä. Teoksessa *Minän ulkoisuus* Sartre kritisoi Rene Descartesin käsitystä siitä, että minä olisi ihmisen kiinteän olemuksen ydin. Sartre tarttui kiinni Descartesin väitteeseen ”ajattelen siis olen” toteamalla, että tämä minä joka ajattelee ei nimenomaan ole se joka ajattelee. Kun ihminen keskittyy esimerkiksi tauluun tai juoksee raitiovaunuun, minää ei ole olemassa. Ihmisen olemuksen perusta näyttäytyy Sartren mukaan yksilöllisenä ja persoonattomana spontaanisuutena (Sartre 2003, 112).

*Kaikista egologisista rakenteista puhdistettu transsendentaalinen kenttä saa takaisin alkuperäisen kirkkautensa. Tietyissä mielessä se ei ole mitään, koska kaikki fyysiset, pakkofyysiset ja psyykkiset objektit, kaikki totuudet ja arvot ovat sen ulkopuolella, nyt kun minuutenikin on jäänyt siitä pois. Mutta tämä ei-mitään on kaikki koska se on tietoisuus kaikista objekteistaan. (...) Epäilyistä, katumuksista, väitetyistä omantunnon tuskista ja niin edelleen, lyhyesti sanottuna, kaikesta intiimien päiväkirjojen sisällöstä tulee yksinkertaisesti esityksiä. Tästä voisi kenties vetää tiettyjä terveellisiä moraalisia johtopäätöksiä. Mutta on huomattavaa, että tästä näkökulmasta tuntee, ja tilani jopa egoni lakkaa olemasta minun yksityisomaisuuttani. (Sartre 2003: 114.)*

Ihmisen olemus on pohjimmiltaan tyhjä, mutta ääretön tila, jota ihminen rajaa rooleilla. Mutta roolien jämähdettyä kiinteäksi rakenteeksi, ihmiselle saattaa käydä kuten Spedelle, jonka hauskan hauska rooli kävi yhä vaikeammaksi katsoa tämän vanhetessa televisiossa. Itsensä esineellistämisellä on siis hintansa: ihminen menettää kyvyn kokea sisäisen olemuksensa ääretön laajuus. Ihmisen kokema laajuus ympäröivästä objektiivisesta todellisuudesta riippuu siitä, kuinka paljon hän on rajannut pois olemuksen tyhjää tilaa. Koska ihminen ei saata olla objektiivisen tilan vapaudessa ja vastuussa, tämä ikään kuin asettaa silmilleen lasit, jotka rajaavat tämän todellisuutta pienemmäksi, jota tämä voi alkaa hallitsemaan.

Ongelma syntyy siis silloin, kun samat lasit jäävät nenälle liian pitkäksi aikaa. Liiallinen roolien kasautuminen ja hallinnan tarve on vaarallista ihmisen hyvinvoinnille, koska silloin hän menettää kyvyn elintärkeään muutokseen, ja nykyisyyden ainutkertaisuuden kokemiseen. Hän jää oman subjektiivisen todellisuutensa vangiksi, jossa todellinen muutos on pysähtynyt, jolloin tulevaisuus lakkaa olemasta, koska se on jo menneisyyden määräämä. (Tähkä 1989, 67.)

*Jokainen päivä on kuin tuhat vuotta, kuitenkin päivät takanani raukeavat kaikki tyhjiin kuin korttipakka. Jokainen päivä on niin pitkä ettei normaali ihminen osaa sitä kuvitella.... Mikään tässä aika-maailmassa ei merkitse minulle mitään, siksi aika on niin pitkä.... Päivä on miljoona vuotta pitkä, toisin sanoen olen tuomittu elämään ikuisesti.... (Hartcollis 1983, Tähkän mukaan 1989, 62.)*

Pysähtynyttä aikaa ei pidä kuitenkaan sekoittaa pistemäisessä ajassa tapahtuvaan ajattomuuden kokemiseen, vaikka molemmissa menneen ja tulevan ajan merkitys katoaa. Olemisen objektiivisessa ja subjektiivisessa tilassa ja ajassa ovat toistensa täydellisiä vastakohtia, sillä yllä kuvatussa esimerkissä ihminen kadottaa täysin kykynsä kokea nykyisyys ja muutos, kun taas esimerkiksi pirahätien toteamus ”kaikki on aina

samaa” tarkoittaa pikemminkin todellisuutta, jonka jatkuva muutosprosessi on aina samaa, mutta koettu todellisuus alati muuttuva ilmiö. Merkittävänä erona näiden tilojen välillä on energisyys, kun pistemäisessä ajassa energia ei kulu mielen sisäisiin ristiriitoihin, keskittyy kaikki energia olemiseen nykyhetkessä, jolloin kaikki tapahtuu. Pistemäistä tilaa leimaa energinen keskittyminen.



Kuva 4. Ihminen subjektiivisessa kuplassa.

Minuuden tila syntyy tietoisuuden suhteesta subjektiiviseen aikaan. Minuuden tila on jossain objektiivisen (O) ja subjektiivisen (S) tilan, sekä subjektiivisen menneisyyden (M) ja tulevaisuuden (T) välillä. Mikäli ihminen on syvällä subjektiivisessa minuuden tilassa, hän ei kykene kokemaan nykyisyydessä ympäröivää todellisuutta, vaan peilaa maailmasta ainoastaan oman maailmankuvansa.

### 3.2 Tyhjä tila

*Missä on hiljaisuuden juuri, onko se ei-olemisen kunniaa vai olemisen herruutta? Hiljaisuus on ”hyvää”. Mutta missä ovat sen syvyyden juuret? Kaikkeudessako, missä vielä esiin kumpuamattomat lähteet rukoilevat, vaiko kärsimystä kokeneen ihmisen sydämessä? Ja millä olemisen korkeudella kuuntelevien korvien tulee avautua? (Bachelard 2003, 373.)*

Ulkoinen hiljaisuus tai tyhjä tila ei tarkoita materialistista äänen puuttumista. Tyhjä tila on pikemminkin jotain sellaista, mikä ei pyri lähtökohtaisesti stimuloimaan ihmisen mieltä tuottamalla ulkoisia ärsykeitä. Kyse ei siis ole pelkästään materiaalisesta tyhjästä tilasta, hahmotan sen enemmänkin sisällöllisesti merkityksistä tyhjänä olevasta tilasta, mikä käytännössä luodaan teatteri esityksessä vastakkainasettelulla, esittämällä ensin mieltä stimuloiva sisällöllisesti täysi tila, jonka jälkeen tyhjä tila koetaan. Yleensä hiljainen tila koetaan tyhjänä tilana.

Koska ihminen ei koe objektiivista tilaa ja aikaa, tyhjän tilan, kuten hiljaisen teatteri-tilan kokeminen on meille kaikille subjektiivinen kokemus. Tyhjä tila ei vaadi ihmiseltä mitään, eikä se myöskään stimuloi ihmisen mieltä ulkoisilla ärsykkeillä. Tyhjä tila vain ”on”, samalla tavalla kuin ihmisen olemuksen ydin vain ”on”. Tyhjän tilan kohtaaminen asettaa ihmisen tietoisesti vastakkain oman olemuksen tyhjän tilan kanssa. Mutta koska olemuksen ydin on olemattomuutta, siihen ei voi mennä suoraan tietoisella minällä. Tyhjän tilan kohdatessaan ihminen kohtaa kaiken sen, mikä on oman sisäisen tyhjän tilan ja ulkoisen tyhjän tilan välissä: suhteensa menneeseen, tulevaan ja nykyisyyden tilaan. Toisin sanoen ihminen kohtaa tyhjässä tilassa itsensä. Tällöin ihmisen minä tila paljastuu suhteeksi subjektiiviseen aikaan. Tila toimii eräänlaisena taikurin peilinä nostaessaan ihmisen minän rakenteet alitajunnasta tietoiselle tasolle.

Mikäli ihminen pääsee sopuun tämän tietoiseksi nostetun minän kanssa ja taistelemisen sijaan hyväksyy itsensä, minä pienenee, ja ihminen pääsee kokemaan olemuksensa kasvamisen minäkuvan rajojen hellittäessä. Minän pienemisellä tarkoitan sitä, että minän nykyisyyden tila suhteessa menneeseen ja tulevaan menettää vähitellen voimaansa, jolloin ihminen kykenee kohtaamaan avoimemmin tässä ja nyt läsnä olevan minäkokemuksen. Ihmisen tietoisuuden ollessa nykyisyydessä, energiaa ei pääse valumaan hukkaan mielen sisäisissä ristiriidoissa. Toisin sanoen kun mieli ei pyöri

kaiken aikaa menneen ja tulevan välillä, nykyisyyttä ja objektiivista todellisuutta havainnoi syvemmin.

Absoluuttisen olemisen tila puolestaan tarkoittaisi tilaa, jossa sisäisen ja ulkoisen tilan ristiriidat on häivytetty kokonaan, jolloin sisäinen ja ulkoinen tila yhtyy. Tällöin kokija ei luonnollisestikaan tee enää dualistista jakoa sisäisen ja ulkoisen tilan välillä, vaan kokee olemuksensa perustan, joka ei ole sisällä itsessä, eikä ulkona maailmassa, vaan yhtä luonnon objektiivisen ajan kanssa.

*Minuus ei ole luonut maailmaa maailma ei ole luonut minuutta, molemmat ovat absoluuttisen persoonattoman tietoisuuden objekteja ja liittyvät sitä kautta taas toisiinsa. Tämä absoluuttinen tietoisuus, kun se on puhdistettu minästä, ei ole enää lainkaan subjekti, se ei ole enää representaatioiden kokonaisuus: se on yksinkertaisesti olemassaolon ensimmäinen ehto ja absoluuttinen lähde. (Sartre, 2003: 124.)*

Tässä vaiheessa oma oleminen, tuleva ja mennyt koetaan sellaisena kuin se ilmenee, siihen mitään lisäämättä tai pois ottamatta. Jos tällaiselta ihmiseltä kysyisi, miten maailma on luotu, tämä luultavasti vastaisi pirahätien lailla ”kaikki on tehty”, ja kysyttäessä miten kaikki on tehty, tämä luultavasti vastaisi ”kaikki on aina samaa”.

Tämä tila on tavoittelemisen arvoinen kokemus välitettäväksi teatterissa katsojille, mutta ei kuitenkaan todennäköinen. Tässä työssä asettamani tavoite äänisuunnittelulle on nostattaa katsojan minuuden tila tietoiselle tasolle, jolloin pintaan nousee energiaa ja mielen arkkityyppejä ja arkkitiloja, sekä luoda äänisuunnittelulla tilääntä, joka edesauttaa keskittymisen syntymistä. Tällöin katsoja kykenee aistimaan tyhjän tilan läsnäoloa, jolloin katsoja kokee itse asiassa oman perustan läsnäoloa: Vapautunutta tunnetta olla nykyisyydessä, vailla stressiä olemisesta suhteessa menneeseen ja tulevaan.



Kuva 5. Tyhjä tila.

#### 4 ÄÄNI TILASSA

Äänisuunnittelijan työnimike on harhaanjohtava, koska kyseessä on pikemminkin ”äänen koreografi” tai ”tilan tulkki”, jonka tehtävänä on koreografin tavoin lukea tilankäytön kätkeytyjä merkityksiä ja tunnesisältöjä. Luoda tiloja, jotka saa katsojan kokemaan esiintyjän ja oman olemassaolon voimakkaammin ja antamaan olemassaololle syvemmän merkityksen tunteen. Toisin sanoen hallita äänen sisällöllinen että tilallinen hahmotus ja tuottaminen. Ihan ensimmäiseksi haluan rikkoa mahdollisen ennakkokäsityksen teatterissa käytettävästä äänestä vain lineaarisesti eteenpäin kulkevana musiikkina. Vaikka yleensä ääni mielletään ajallisena, ei tilallisena, ääni on perusluonteeltaan teatteritilan kaltainen kolmiulotteinen tila, jonka koon voi määrittää, ja johon voi sijoittaa halutut elementit paikallaan pysyviksi elementeiksi tilan syvyys- ja sivuttais-suuntiin, sekä keskenään jännitteisiin dominoiva/alisteinen -suhteisiin. Lisäksi tilääni eroaa perinteisestä stereoäänestä siten, että äänisuunnittelija voi valita katsojan äänikuvaksi esimerkiksi orkesterimontun keskustan, jolloin katsoja on soittimien keskellä.

Olen kokenut, että äänisuunnittelijan työtehtävä on jokseenkin hämärän peitossa ohjaajien keskuudessa. Yleinen oletus äänisuunnittelusta on se, että sillä pitäisi luoda elokuvalliseen tapaan realistisia paikkoja, kuten kaupunkeja ja metsätiloja tms., mutta kokemukseni mukaan tällainen esittävä realismi ei tuo juurikaan mitään lisäarvoa katsojan kokemukselle. Tilaäänien voimavara perustuu sen psykologiseen ulottuvuuteen, vaikuttaa katsojan tietoiseen ja alitajuiseen tunnetilaan, sekä koettavan tilan ja esiintyjän läsnäolon syventämiseen ja värjäämiseen.

Vaikka äänisuunnittelun voima perustuu psykologiaan, eikä realismiin, tämä ei tarkoita, etteikö äänellä voisi olla myös realistisia tai ”materiaalisia” piirteitä, kuten esimerkiksi ”sade-tila”. Mutta oleellista on, että äänen takana kulkeva punainen lanka kulkee tunteiden käsittelyssä, ei esittäväällä tasolla. Tilaääni onkin pitkälle ”näkyvätöntä” ääntä, joka liikkuu tietoisuuden ja alitajunnan rajamailla. Koska ääni ei ole tiedostettua tai ei kiinnity mihinkään objektiin, sitä ei ”nähdä”. Näkeminen on siis metafora ymmärrykselle ja tietoisuudelle, koska näköaisti mielletään ”ensimmäiseksi aistiksi”, jonka avulla todellisuus määrittyy. Tilaäänien suhde tietoisuuteen ja alitajuntaan käsitellään vielä tarkemmin luvussa 5.1 Keskittyminen.



## 4.1 Hiljaisuus

*Hiljaisuus ei ole neutraalia tyhjyyttä, vaan se on aiemmin kuullun, tai odotetun äänen negatiivi. Kun hiljaisuus ennakoii ääntä, niin hermostunut odotus tekee sen eläväksi. Jos hiljaisuus keskeyttää äänen tai seuraa sitä, niin hiljaisuus on täynnä edeltäneen äänen jälkivaikutusta niin kauan kuin muisti jaksaa sitä sellaisena pitää. (Chion 1990, Aron mukaan 2006, 47.)*

Lähtökohta tiläänessä ei ristiriitaisesti ole tehdä jotain merkityksellistä ääntä, vaan kyse on hiljaisuuden ja kaikkien äänten asettamisesta vastakkain, jossa äänet lopulta palautuu ”painovoiman vetämänä” osaksi hiljaisuutta, mistä ne ovat tulleetkin. Suurimmaksi osaksi hiljaisuuden käyttö teatterissa on efektiivistä hiljaisuuden käyttöä, jolla korostetaan tulevaa tai mennyttä nostatusta, mutta hiljaisuus voi toimia myös efektiivisyyden lisäksi hyvänä *olemisen paikkana*, jolloin hiljaisuus toimii rytmin lisäksi *koetun avaruuden* tasona. Tällaisessa tilankäytössä ajatuksena on luoda katsojalle mahdollisuus kuulla minuuden tilan takaa kuuluva tilan avaruuden viettelevä olemus. Kuten Torsti Lehtinen (2005) asian ilmaisee: ”Ulos pääsee vain sisäkautta.”

Matka koettuun ulkoiseen avaruuteen käy myös sisäkautta, mikä tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että ennen avaruuden kokemista sellaisenaan mielestä nousee esiin sisäisten ristiriitojen tuomaa energiaa sekä ihmisen arkkityypit ja arkkitilat. C. G. Jungin mukaan arkkityypit on ihmisrajille universaaleja. (Wikipedia, Jung.) Teatterikäytössä näitä arkkitiloja ja ihmisen sisäistä energiaa voidaan ottaa käyttöön rakentamalla mielen sisäisiä rakenteita vastaavia elementtejä teatteri-tilaan äänisuunnittelun keinoin. Lopulta tämä tähtää siihen, että päästään arkista tietoisuuden tasoa syvemmälle tietoisuuden tasolle, sisäisille energialähteille. Itse asiassa koettu tyhjän tilan läsnäolo on ihmisen oman perustan läsnäolo, joka on tyhjä, mutta äärettömän laaja ja energinen tila. Mitä syvemmälle tähän tilaan päästään, sitä energisemmäksi ja herkemäksi mieli käy kiinnostumaan ja aistimaan objektiivista tilaa ja aikaa, eli nykyisyyttä.

Itse asiassa tämä ei ole mikään uusi ajatus, vaan yhdysvaltalainen säveltäjä John Cage (1912–1992) sävelsi jo 1954 ehkä kuuluisimman teoksensa nimeltään *4:33*. Teoksen ensi-esitys tapahtui New Yorkissa, ja se koostuu kolmesta ”absoluuttisen hiljaisuuden” osasta, jotka ovat kestoltaan yhteensä 4 minuuttia 33 sekuntia. Osioiden välissä on tauot, joten esitykselle ei ole tarkkaa lopullista kestoä. Teos on sävelletty alunperin pianolle, mutta sitä on esitetty myös suuremmilla kokoonpanoilla, mm. orkesterilla

Carnegie Hallissa, Lontoossa. Teoksessa ei siis varsinaisesti soiteta ääntäkään, ja orkesterin nuottivihkon kolmella sivulla onkin nuottien sijaan teksti ”Tacet”. Teos koostuu hiljaisuudesta. BBC:n taltioimassa esityksessä Carnegie Hallissa kapellimestari (Lawrence Foster) aloittaa esityksen nostamalla tahtipuikkonsa ylös. Hiljaisuus syntyy. Vailla kohdetta johon suunnata keskittymistä, ihmiset heräävät tilalliseen tietoisuuteen yhteisesti jaetusta tilasta ”tässä ja nyt”. Yhteisen tietoisuuden lisäksi tila nostaa jokaisen minän rakenteet tietoiselle tasolle, jolloin tyhjä tila täyttyy jännitteistä. Kokijan sisäinen tyhjä tila ja ulkoinen tyhjä tila haluaisivat päästä luonnollisesti samalle tasolle, mutta tähän tilaan pääsyn esteenä on kaikkien kokijoiden subjektiiviset minät, jotka hiljaisuus paljastaa tilassa yskinnän ja levottoman kääntelettimisen ääninä.

Teos siis rakentuu kolmesta osasta, joiden välissä on kaksi lyhyttä taukoa. Nämä kaksi taukoa täyttyvät ihmisten yskiessä aivan poikkeuksellisen paljon, mikä saa tilassa yllättäen aikaiseksi esteettisesti kauniin muodon. Kapellimestari pyyhkii hikeä otsaltaan ensimmäisen tauon aikana, joka saa koko yleisön nauramaan. Seuraava hiljaisuuden jakso alkaa. Kaikkien ihmisten ”vain” ollessa, tilaisuuden muodostavien ihmisten pienet kasvojen ja silmien liikkeet saavat tilallisen tietoisuuden vallitessa valtavan suuria merkityksiä. Hiljaisuuden jatkuessa edelleen kolmannessa osassa tulee tunne, että keisarin uudet vaatteet ovat vaarassa paljastua. Tyhjä tila paljastaa ihmisten ulkoiset roolit; älykön pohtiva asento alkaa vaappumaan, ja aluksi keskittyneeltä näyttäneen muusikon ilme paljastaakin väsymyksen piirteitä. Lisäksi tyhjä tila tekee tyhjäksi ihmisten aiemmin rakentamat ennakkoluulot ja odotukset koettavasta esityksestä, ja odotetun eksotiikan sijaan tila paljastaakin ihmiselle tämän *itsensä*. Osa ihmisistä pyrki edelleen hallitsemaan hiljaisuutta laskemalla kellosta esityksen kestoja, mutta koettuna John Cagen teos osoittautuu niin vaikeaksi, ettei ammattitaitoisinkaan säveltäjä kykene ratkaisemaan tai selittämään, mistä kokemuksessa oli kyse. Kuten kirkkoisä Augustinus totesi 400-luvulla tilan erottamattomasta ystävästä ajasta:

*Mitä on siis aika? Minä luulen sen tietäväni, mikäli kukaan ei sitä minulta kysele. Mutta jos joku sitä kysyy ja tahtoisin sen selittää hänelle, minä en tiedä sitä. Katson kuitenkin varmasti sen tietäväni. (Augustinus.)*

Hiljaisuuden käytöstä syntyy helposti kuva ahdistavasta ja raskassoutuisesta teatterista, jolla pyritään alleviivaamaan olemassaolon turhuutta tai vaikeutta, mutta hiljaisuudella on myös ainutlaatuinen kyky paljastaa keisarin uusien vaatteiden lisäksi ruman ankanpoikasen todelliset höyhenet. Hiljaisuus riisuu pois ihmisten ulkoiset roolit, ja

näin tasapäistä ihmisten olemisen arvoa, jolloin syntyy tilaa myös ankan poikasen näkemiselle uudessa, hienovaraisemmassa valossa. Halusin tuoda tämän esiin, koska hiljaisuuden käytön tulisi olla ennen kaikkea eheyttävää, eikä rikkovaa. Vaikka täyden hiljaisuuden käyttö on mielestäni tehokkainta ja arvokkainta vaikuttamista katsojaan, en koe että täyden hiljaisuuden käyttö on välttämätöntä jokaisessa ihmisen olemusta tutkivassa esityksessä. Joskus riittää pelkän tilaänen tilaa antavan ominaisuuden käyttö, esimerkiksi esityksen musiikin äänittämisessä ja miksausessa.

Hiljaisuudesta ammentavan tilankäytön psykologinen tehokkuus voi olla jopa arveluttavaa, koska sitä voi käyttää tehokkaasti myös markkinointiin tai propagandaan, riippumatta siitä mikä markkinoidun tuotteen tai propagandan moraalinen perusta on. Tilaänen käytöllä synnytetty vahvempi olemisen tila voidaan siirtää markkinoitavan tuotteen ominaisuudeksi, vaikka todellisuudessa kyse on vaikuttamisesta jo ihmisen sisällä oleviin tunteisiin. Teatterissa koen arvokkaimmaksi työksi sellaisen katsojan huomion ohjaamisen, jossa ”markkinoitu” kohde on tila itsessään, jolloin katsojan oleminen tilassa saa myös erityisen arvon. Tällöin tyhjä tila tai hiljaisuus saa merkityksensä katsojan hyvin voimisen kautta, sillä mikäli katsojalla on hyvinvoimisen tunnetila suhteessa tilaan itsessään, oleminen on rauhallista ja miellyttävää, koska ei ole syytä havitella mieltä stimuloivaa aistiärsykettä oman olemisen ulkopuolelta.

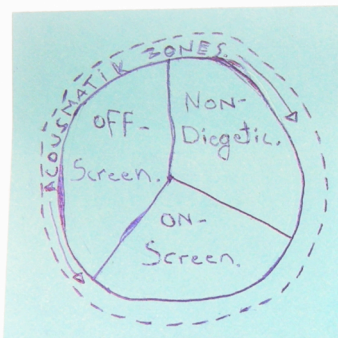
#### 4.2 Akusmaattiset kentät

Turvallisuuden tunne on ensimmäinen ehto luovalle kokemiselle. John Cagen käyttämä ”absoluuttinen” hiljaisuus sellaisenaan on niin voimakas kokemus, että jotta sen voi kohdata avoimin mielin, se vaatii erityisjärjestelyjä; turvalliset puitteet, kuten teatteri- tai musiikki-tilan sekä teoksen lukuohjeet. John Cagen tapauksessa lukuohjeina oli alustus, että teoksen muodostaa soitetun musiikin sijaan ympäröivän todellisuuden äänet, jotka ovat John Cagen mukaan soitettuja ääniä kauniimpia. (Wikipedia, Cage.) Lisäksi tyhjän tilan kohtaaminen tapahtuu konsertti-salissa, jossa on perinteiden synnyttämät tarkat sosiaaliset käyttäytymiskoodit turvaamassa olemista minän tilan höykyttämisen jälkeenkin. Tämä on tärkeää, koska tilan kohtaamisen ajatus ei ole olla hajottava, vaan eheyttävä. Kun ihmisten oleminen on edelleen turvattu tapahtuman

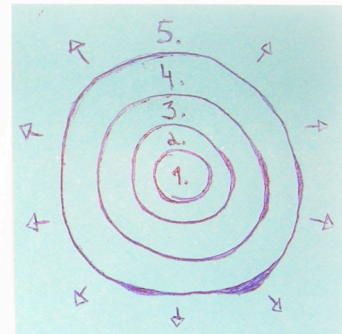
jälkeenkin kohtaamaan sosiaalinen maailma turvallisesti, ihmiset uskaltavat heittäytyä avoimemmin aluksi tunne-tilan, ja sitten tyhjän tilan vietäväksi.

Tyhjä tila on voimakas elementti, ja sitä pitää käyttää taidokkaasti, että sen koettava terä säilyy. Tilaa voi käyttää joko konkreettisesti, vähän aikaa kerrallaan, tai sitten tyhjää tilaa voi ”lantrata” läpinäkyvällä, harsomaisella tilaäänellä. Katsojaa viedään siis tyhjää tilaa kohti, rajaamalla tilaa ensin itse tilaäänellä. Tällainen äänenkäyttö on tuttua mm. elokuva-musiikista, jonka olemassaolon katsoja yleensä unohtaa. Ajatuksena on, että tyhjän tilan paljastamisaste teemoitetaan esityksen sisällön mukaan. Tämä tarkoittaa sitä, että tarinassa tavoiteltava elementti, kuten vapaus, rakkaus, armo, jumalallinen mysteeri ilmaistaan asettamalla se akusmaattisten kenttien etäisimmälle kehälle, josta seuraava vaihe on jo hiljaisuuden kuuleminen aktiivisena elementtinä. Tämä voi kuulostaa ensi-alkuun monimutkaiselta, joten termin ”akusmaattiset kentät” kehittänyt ranskalainen elokuva teoretikko Michel Chion selvensi asiaa analysoimalla Robert Bressonin elokuvaa *Kuolemaantuomittu on karannut* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), jakamalla elokuvan tilaäänien akusmaattisiin kenttiin.

Chion on analysoinut yleisesti elokuvan äänenkäyttöä jakamalla äänen kahteen eri kerronnalliseen tasoon: Diegeettiseen ja ei-diegeettiseen ääneen. (Ks. kuva 6 & 7.) Diegeettinen ääni tarkoittaa tarinamaailman sisäistä ääntä, joka on tarinan henkilöiden havaittavissa olevaa ääntä. Diegeettinen ääni voi olla joko kuvan sisäistä ääntä (*onscreen*) tai kuvan ulkoista, akusmaattista ääntä (*offscreen*). Lisäksi elokuva-äänessä on kolmas kenttä, ei diegeettinen (ja akusmaattinen) kenttä, joka on tarinan henkilöihahmoille kuulematonta ääntä, kuten elokuvan musiikkia, kertojan ääntä yms.



Kuva 6. Diegeettinen ja ei-diegeettinen ääni.



Kuva 7. Akusmaattiset kentät.

Bressonin elokuva *Kuolemaantuomittu on karannut* esitettiin ensimmäisen kerran 1956. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat toisen maailmansodan aikaan, jossa vastarintaliikkeeseen kuuluvan ranskalainen Fontaine valmistautuu pakoon saksalaisten vankilasta. Tarinan kerronta tapahtuu elokuvan alku- ja loppukohtausta lukuun ottamatta vankilan sisäisessä tilassa. Bressonin elokuvakerronnallinen tyyli erosi muista sen aikaisista elokuvista mm. äänikerronnan kautta. *Kuolemaantuomittu on karannut* – elokuvassa kamera seuraa Fontainen katseen kohteita, yksityiskohtia suuremmasta kokonaisuudesta, äänen paljastaessa laajemman vankilan toiminnallisen tilan (akusmaattinen ääni).

Sekä kuva että äänikerronnalla on molemmilla oma kerronnan tasonsa, mutta äänestä ja kuvasta ei voi puhua erillisinä kokonaisuuksina, koska katsojan kokemus representoidun tilan läsnäolosta tapahtuu näiden välissä. Elokuva pyrkii siis välittämään Fontainen subjektiivisen kokemuksen vankilatilassa olemisesta siten, että katsoja samaistuu siihen ei ulkoisen minän kautta, vaan *ajattelevan* minän ohittavalla tilallisella kokemisella, tilallisella tietoisuudella.

Chion jakaa elokuvan äänikerronnan akusmaattisiin kenttiin, joista ensimmäisellä tasolla on Fontainen selli, jonka sisältä kuuluvat äänet, kuten ääni, joka syntyy Fontainen kaivertaessa lautaa irti sellinsä ovesta, ovat kaiuttomia. Niiden lähde pääsääntöisesti nähdään. Toinen taso on vankilan tila sellin ulkopuolella. Vankilan äänet ovat kaikuvia ja voimakkaita, tilääni korostuu suhteessa äänen lähteeseen (askeleet, huudot, avainketjun kolina porraskäytävää vasten) erityisen paljon. Nämä äänet esiteltiin elokuvan alussa, jonka jälkeen ne ovat pääasiassa kuvakerronnan ulkopuolella, äänessä esillä. Kolmannella tasolla on kaupunki vankilan ulkopuolella, josta kertovat kaiuttomat äänet, kuten raitiovaunun ja leikkivien lasten äänet, jotka tapahtuu pelkästään äänikerronnassa. Tässä tilassa kuuluvat äänet eivät ole keskinäisessä dominoiva/alisteinen -suhteessa keskenään, vaan äänet soljuvat keskenään vapaassa tilassa. Neljänteen tasoon, vankilan ja kaupungin ulkopuoliseen alueeseen viittaa Chionin mukaan aika ajoin kuultava junan vihellys. Chion erottaa myös viidennen tason, jonka perustana on elokuvassa kuultava musiikki: se johtaa laajemmalle, tilan ylittävälle henkiselle tasolle. (Chion 1985, 38-39.)

Tilääneen on mahdollista asettaa useita eri akustisia tiloja yhtäaikaaisesti. Fontainen oma selli on intiimiä aluetta, joiden äänet erottautuvat muista ääni-tilassa kuuluvista

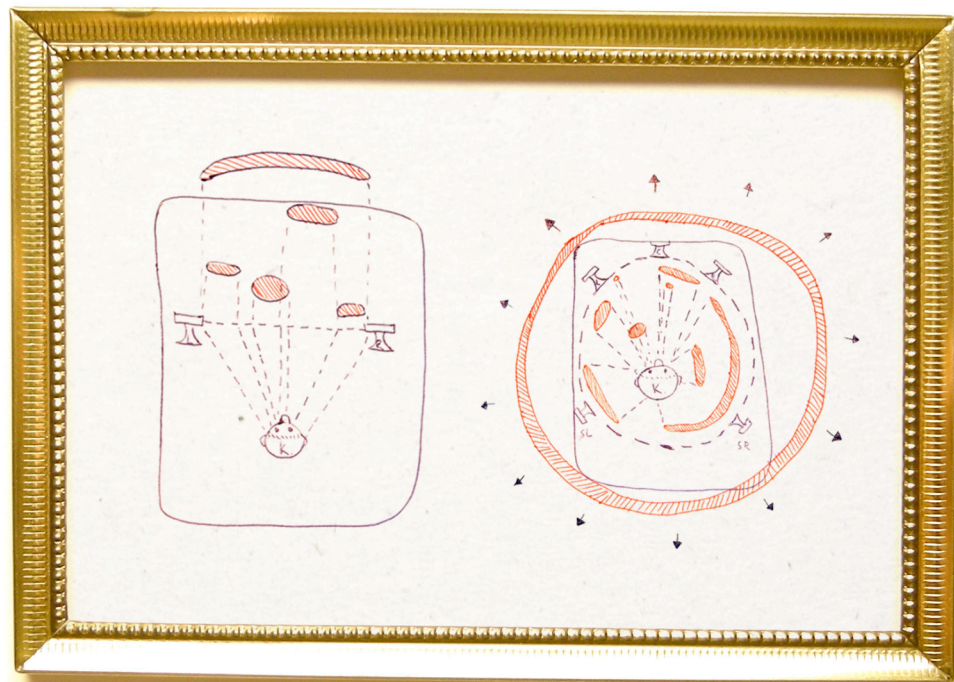
äänistä kaiuttomina. Äänenpaineessa on suurempi nyanssi kuin etäisimmillä äänillä. Sellin viereinen tila, jossa tilaa dominoivat vartijat kulkevat erottautuu erityisen kaikuvana tilana Fontainen selliin. Elokuvan äänisuunnittelija on kompressoanut käytävän ääniä, jolloin käytävän kova tilääni soi erityisen voimakkaasti suhteessa äänen lähteeseen, mikä synnyttää voimakkaan tunne-tilan katsojan kokemisessa, vaikka äänet eivät ole muita ääniä paljoa isommalla. Käytävältä kuuluvan äänen paine on dominoiva suhteessa muiden akusmaattisten kenttien ääneen. Kolmannen tason äänet, vankilan ulkopuolinen tila on kaiuton, ja tämän tilan äänet eivät ole dominoiva/alisteinen -suhteessa Fontaineen. Tässä tilassa äänien lähteet eivät itsessään ole merkityksellisiä, vaan merkittävää on niiden yhdessä jakama vapaa kenttä. Äänet vain ”ovat” tilassa keskenään. Neljäs etäisin taso on aika-ajoin kuultava junan vihellys. Junan pilli ja junan kiskon äänet luo elokuvan maailman tilallisen äänilaidan, jonka takana on Fontainen tavoittelema vapaus, katsojan tyhjä tila, sekä elokuvassa kuultava Bachin musiikki.

Äänisuunnittelijan sisällöllinen lähtökohta on hiljaisuus. Ääntä aletaan tuottaa hiljaisuuden näkökulmasta, etäisistä akusmaattisista kentistä keskustaa kohti. Ääni ei ole kaiuttimet, vaan ääni on yhtä esitystilan kanssa kuin ilma, joka täyttää esitystilan joka sopen. Lähtökohtana ja päämääränä on tyhjä tila, jota annostellaan ja ”lantrataan” tilaäänellä, joko harsomaisilla tai sitten selkeästi keskuksen ottavalla äänellä, riippuen mitä lavalla tapahtuu esityksen muiden elementtien kohdalla. Lisäksi kaukana olevat ”akusmaattiset kentät” koetaan vapauttavina, ja niihin voi sijoittaa teoksen kannalta merkittävät elementit, kuten vapaus, kuolema, henki tai jumalallinen mysteeri.

Merkittävää tilankäytöstä tekee se, että kokemus esimerkiksi jumalallisesta mysteeristä kumpuaa katsojan omasta mielestä, minä-rajojen tuolta puolen. Joten vaikka tämä ”henkinen taso” koostuukin materiaalisista elementeistä (kuten junapillistä), se on silti tilallisena kokemuksena eksistentiaalistisen aito. Tilan kohtaamiselle täytyy siis antaa lukuohjeet, mikä Bressonin elokuvassa tarkoittaa aluksi äänen lähteiden esittelyä, jonka jälkeen esiteltyt äänet kuullaan akusmaattisissa kentissä, joista junapillin ääni on etäisimmällä tasolla. Vankilasta vapauduttuaan, elokuvan viimeinen kohtaus on Fontainen kävely sillan yli, jonka alta höyryveturi kulkee. Höyryjunan savu peittää kameran linssin ja elokuva loppuu.

## 5 KATSOJAN TILA

Teatteri-äänisuunnittelun näkökulmasta, katsojan tilaan vaikuttaminen alkaa surround-äänellä. Surround-ääni tarkoittaa konkreettisesti äänentoistoa, jossa kaiuttimia on ripoteltu ympäri tilaa, jolloin äänen suunnan saa peitettyä. Kokemuksena ääni on tilassa, eikä sen tulosuuntaa pysty määrittelemään. Juuri tähän perustuu tilaäänen samankaltaisuus hiljaisuuden kanssa, koska hiljaisuuden äänen suuntaa ei pysty myöskään määrittelemään. (Ks. Kuva 8.)



Kuva 8. Stereo ja Surround. (Aro 2006, 50 mukailtu.)

Teatterin ehdoton voimavara on sen kyky tuottaa tilallisia illuusioita elokuvan sijaan reaali maailmassa, jonka vuoksi kokeminen on elokuva-illuusioita todellisempaa. Valojen himmentyessä, tila hiljenee ja jännittyy. Pimeydestä voi alkaa aivan mitä vain. Tietyllä tavalla valojen pimeneminen ja syttyminen jälleen on eräänlainen uudelleensyntymä, koska katsojan mennyt ja tuleva on teatteri-oven ulkopuolella, katsojan tunne olemisesta tihentyy nykyhetkeen valojen laskiessa tilan pimeyteen.

Teatteri on ihanteellinen paikka nostaa katsojan sisäinen tila ristiriitoinen ja energioineen tietoiselle tasolle, ennen kaikkea siksi, että teatteri koetaan turvallisena paikkana. Sisäisen tilan nostettua tietoiselle tasolle, leikkiminen tällä energialla voidaan

aloittaa. Tilaäänen voima perustuu siihen, että se on suorassa dialogissa ihmisen perustan kanssa, joka on myös tyhjä tila, jonka tilaäänen taitava käyttö saa herätettyä talviunilta. Kyse on tilallisen tietoisuuden herättämisestä, aluksi kesäisen rantasaunakokemuksen kaltaisen tunnetilan herättämisestä katsojassa, projisoituna teatteriesityksen tapahtumiin ja maailmaan. Mutta miten tämä tila syntyy?

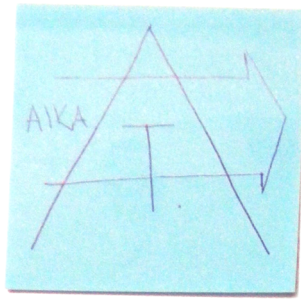
## 5.1 Keskittyminen

Tila syntyy keskittymällä. Aiemmin todettiin, että aika on todellisuuden kokemisen keskeinen ulottuvuus. Lisäksi ihmisen perustassa ei ole kiinteää ydintä, vaan se on pohjimmiltaan tyhjä tila, persoonaton tietoisuus. Tyhjä tila tarkoittaa olemisen täydellistä vapautta ja kokemista, sekä myös vastuuta. Vastuuta ihminen pakenee rajaamalla sisäistä tyhjää tilaa pienemmäksi hallittavampaan kokoon, toisin sanoen asettumalla jonkin roolin taakse, joka ei ole vastuussa ”ulkoisen” maailman tapahtumista. Tällöin minä syntyy tietoisuuden päälle, joka esittäytyy dualistisesti muista erillisenä, olemisensa omistajana. Ikävänä puolena minässä on se, että se ei ole kuitenkaan todellinen ajatteleva ja kokeva osa ihmisessä, vaan sen passivoija ja kokemisen laajuuden rajoittaja.

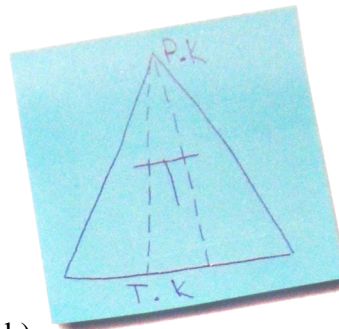
Objektiivisesta ajasta katsottuna, kaikki on muutoksen tilassa. Esimerkiksi jokaisen esineen jokainen osa muuttuu jatkuvasti, eikä esineillä siksi voi olla muuttumatonta pysyvää olemusta. Se että tässä työssä ihmisen perustasta käytetään termiä ”tyhjä tila” ei tarkoita, että ihmisen perusta olisi tyhjä, vaan päinvastoin. Tämä tila ottaa hyvin paljon informaatiota vastaan ympäröivästä todellisuudesta, kaikilla aisteilla, sellaisena kuin se ilmenee, mutta minän rajauksen myötä vain osa tästä tietoisuudesta pääsee koettavalle tasolle. Suurin osa tästä aistitusta tiedosta jää alitajunnan tasolle, mm. tilallinen keskittyminen.

Ihmisellä on luonnostaan sekä tilallinen että pistemäinen keskittyminen, jotka tapahtuvat yhtä aikaa. (Kamalashila 1996, 79-81.) Esimerkiksi kun ihminen keskittyy kuulemaan jonkun puhetta, tämä käyttää pistemäistä keskittymistä, tai kun ihminen lekottelee aktiivisen rentona kesäisen laiturin nokalla, ympäröiviä luonnonääniä kuunnellen, tämä käyttää tilallista keskittymistä. Tarkoituksena on yhdistää nämä molemmat keskittymisen tilat.

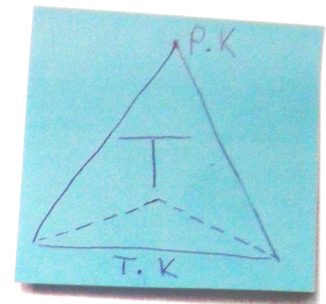




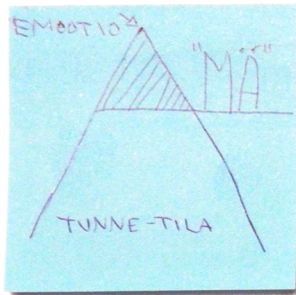
a)



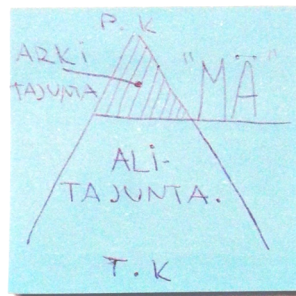
b)



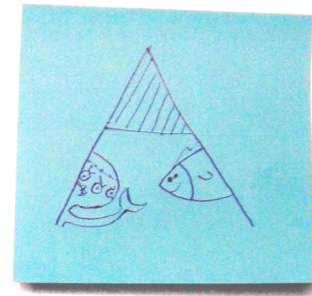
c)



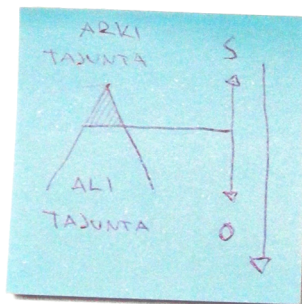
d)



e)



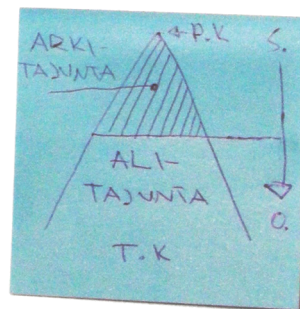
f)



g)



h)



i)

Kuva 9a-i. Kuvissa olevat isokirjainlyhenteet tarkoittavat: T=Tietoisuus. P.K= Pistemäinen keskittyminen. T.K=Tilallinen keskittyminen. MÄ=Minuuden tila. S=Subjekttiivinen tila ja aika. O=Objektiivinen tila ja aika.

Kuvassa 9 a. objektiivinen aika antaa tietoisuudelle keston. / Kuvassa b. on pistemäinen keskittyminen. / Kuvassa c. on tilallinen keskittyminen. / Kuvassa d. emootio on samassa pisteessä kuin pistemäinen keskittyminen, ja tunne-tila on samassa kohtaa kuin tilallinen keskittyminen. / Kuvassa e. minuuden tila jakaa tietoisuuden arkitajuntaan ja alitajuntaan. / Kuvassa f. on alitajunnan iso kala ja mörkö. / Kuvassa g ja h. on subjektiivinen ja objektiivinen aika määrittämässä kokijan minuuden tilaa. / Kuvassa i. on kaikki aiempi informaatio tiivistettynä. Pyramidin alaosa on auki, koska tietoisuus on ääretön.

Pistemäisen keskittymisen käytön myötä katsojille voidaan avata kokemuksia uudenlaisista tunteista, ajatuksia ja mielikuvia, mutta pistemäinen keskittyminen ilman tilallista keskittymistä katkeaa helposti pieniinkin häiriötekijöihin. Tilallinen keskittyminen ei häiriinny tilallisista häiriötekijöistä, mutta se on luonteeltaan aktiivisuudesta huolimatta ”tylppä”. Ihanteellinen ”flow”-ilmiötä muistuttava tila on se, kun sekä pistemäinen että tilallinen keskittyminen tapahtuu yhtä aikaa. Teatteriäänisuunnittelussa tämä tila saadaan luotua nimenomaan hiljaisuuden kaltaisella tilaäänellä, jolloin ihmisen tilallinen keskittyminen, tilatietous aktivoituu.

Lisäksi teatteri-tila on erityisen herkullinen siksi, koska pistemäisen keskittymisen kohteena on luonnollisesti näyttelijä. Näyttelijän seuraaminen on näin ollen katsojalle helppoa, koska tilallisen keskittymisen myötä mieli suorastaan vaatii kohdetta myös pistemäiselle keskittymiselle, jotta olotila olisi tasapainoinen. Tilallisen keskittymisen myötä pistemäinen keskittyminen muuttuu helpoksi. Psykologisin käsittein ilmaistuna kyse on eheytyksen prosessista: jossakin sisimmässä psyyken erilaiset osat alkavat yhdyttyä kokonaisuudeksi. Vastakkaisten elementtien, kuten emotionaalisuuden ja rationaalisuuden, maskuliinin ja femiinin, tietoisien ja tiedostamattoman, sisäänpäin kääntyneisyyden ja ulospäin suuntautuneisuuden väliset etäisyydet ja ristiriidat pienenevät. Toisin sanoen minuuden tila pienenee, ja olemisen painoarvo siirtyy menneen ja tulevaisuuden sijaan nykyisyydessä olemista kohti. (Kamalashila 1996, 71.)

## 5.2 Oleminen

Keskittyminen tapahtuu siis kahdella eri tasolla; tilallisella ja pistemäisellä tasolla. Pistemäisellä huomion käytöllä, katsojan voi viedä kosketuksiin tämän huippujen ja syvyyksien kanssa. Pistemäistä keskittymistä käyttäessään on katsojan oma mieli jopa aggressiivisen aktiivinen, jolloin tyhjän tilan kokiessaan tämä kokemisen sijaan pikemminkin maalaa tilan täyteen omalla tulkinnallaan. Tilallisen keskittymisen myötä nousee esiin C. G. Jungin kuvaamat arkkityypit, erityisesti Varjo, Sankari, Anima, Animus ja Vanha viisas mies. Luovuus ja energia löytyy nimenomaan tilallisessa keskittymisessä. (Kamalashila 1996, 74.)

Molempien keskittymisten ollessa aktiivisia, keskittymiselle syntyy tukeva, toisiaan tukeva alusta. Tällöin sisäiset sosiaalisen minän ristiriidat nousevat esiin ja alkavat hellittää. Tämä hellittäminen syntyy siitä, että ihmisen keskittymisessä ja tunteissa voi olla vain yksi objekti kerrallaan: on mahdotonta olla vapautunut ja stressaantunut samaan aikaan.

*Tietoisuuden rajoittuneisuutta kuvaa se tosiasia, että ymmärtääksemme, mitä toinen ihminen sanoo, meidän täytyy käsitellä 40 informaation bittiä joka sekunti. Jos oletetaan, että meidän kapasiteettimme yläraja on 126 bittiä sekunnissa, siitä seuraa, että teoriassa on mahdollista ymmärtää, mitä kolme ihmistä puhuu samanaikaisesti, mutta vain jos onnistumme pitämään kaikki muut ajatukset ja tunteet tietoisuuden ulkopuolella. Emme voi esimerkiksi seurata puhujan ilmeitä tai miettiä miksi hän sanoo mitä sanoo, emmekä voi kiinnittää huomiota siihen mitä hänellä on yllään. (Csikszentmihalyi 2005, 54.)*

Teatterin tekijä ei voi määrätä mitä tunteita katsojan pitäisi tuntea, mutta teatterissa voidaan ohjailla katsojan keskittymisen kohdetta. Teatterissa pyritään siihen, että katsojan tietoisuus on kohdistunut mahdollisimman kokonaisvaltaisesti itse tapahtumaan, esimerkiksi esiintyjään eikä tekstiviestin kirjoittamiseen matkapuhelimella. Tässä tapauksessa oma pyrkimykseni äänisuunnittelijana on ollut katsojan huomion kokonaisvaltainen käsittely, ottamalla teatteritilassa haltuun katsojan sekä tilallinen että pistemäisen keskittyminen, jonka katsoja kokee kokonaisvaltaisen mukaansa tempaisevaksi. Tämä tarkoittaa sitä, että kokijan mielessä on arkiseen olemiseen nähden kokonaisvaltaisesti yksi tunne-tila, tunne-tilan väri ja emootio. Tällä tavalla voi ikään kuin raivata tilaa edelleen tuntea ja keskittyä yhteen asiaan kerrallaan.

Subjekttiivisen minuuden tilan voi helposti täyttää mieltä stimuloivilla sisäisillä ristiriidoilla, jotka vie tilan koko tietoisuuden käsittelykyvyltä. Mielenkiintoista tässä on se, että siitä voi saada jopa mielihyvää mielen tuottaessa vahvoja minä-kokemuksia. Tilaänen voima perustuu juuri siihen, että se vaikuttaa alitajaiseen mieleen, missä tiedostamattomat tunne-tilat syntyvät. Ihmisessä voi olla vain yksi tunne-tila kerrallaan, on yksinkertaisesti mahdotonta olla toivoton ja onnellinen samaan aikaan, ja teatteritilassa, tilaääni tarjoaa selkeän tunne-tilan johon tarttua. Tällöin tietoisuudelle vapautuu tilaa kokea subjekttiivisen tilan lisäksi myös objektiivista todellisuutta, ja mikä tärkeintä, katsoja kokee että voi *valita* tietoisuuden kohteen ja koettavan emootion. Katsojan kyky ja myös halu pistemäiseen keskittymiseen helpottuu edelleen, jonka pohjalta pääsee syntymään innostusta. Terävä olotila synnyttää tilaa mielenkiinnon ja nautinnon

syntymiselle, jopa riippumatta täysin siitä, mikä esityksen sisältö on. Ihmisen pistemäinen keskittyminen on edelleen esityksen sisällössä, ja nämä tunne-tilat tapahtuvat jokseenkin tiedostamattomalla tasolla, seuratun sisällön ”alapuolella”. Merkittävää tässä on se, että energia esityksen seuraamiseen syntyy katsojan omasta mielen lähteestä, eikä ulkoapäin stimuloivista ärsykkeistä, jolloin katsoja kokee esityksen omakseen.

Tähän energiaan on miellyttävää jäädä, koska esiintyjän läsnäolo lavalla on jo korostunut merkittävästi, ja se on mielenkiintoista seurata, mutta tilan saa vielä paljon syvemmällekin. Mikäli on päästy tilaan, jossa esiintymisen pelkkä läsnäolo lavalla on inspiroivaa seurattavaa (tätä vois katsoa vaikka kuinka pitkään!), se tarkoittaa että sekä tilallinen että pistemäinen keskittyminen on keskenään tasapainossa. Tässä vaiheessa voi käyttää äänen rytmistä ominaisuutta ja laskea pistemäisen keskittymisen tempo merkittävästi alas. Yksinkertaisesti tämä tarkoittaa esimerkiksi tilallista musiikkia, jonka tempo laskee ja laskee ja laskee alaspäin, hiljaisuuteen saakka. Tällöin on tärkeää, että katsojan huomiota ohjataan tiukasti johonkin tilassa olevaan pisteeseen, esimerkiksi lavan keskellä olevaan näyttelijään. Tempon laskeminen saa koko tilan kokemisen energisoitumaan, ja läsnäolo kasvaa entistä suuremmaksi. Koko tila energisoituu, mutta on edelleen hallittavan oloinen. Tunnetila on yhtä aikaa kevyt ja valpas. Aistit ovat herkistyneet, ajan tunne on unohtunut, ja itse asiassa tilallisen tietoisuuden kasvaessa katsoja voi olla hyvinkin tietoinen katsomossa olemisestaan, mutta tämä ei häiritse seurattavaa kokemusta. Tästä tilasta käsin voi aloittaa hurjan nostatuksen ja pistää koko esityksen elementit yhtä aikaa lavalle liikkumaan, koska katsojan keskittyminen ja tunnetila kestää vastaanottaa sen. Tiläänen voi soittaa nyt todella isolla ja kasvattaa pohjalta ammennetun energian fyysisestikin tuntuvalle tasolle. Nostatuksen voi toistaa esityksessä useita kertoja, sen menettämättä voimaansa.

Tämä jälkimmäinen, tempon laskemisen jälkeinen tila eroaa luonteeltaan flow-ilmioistä siten, että keskittynyt tila jatkuu edelleen ihmisen tullessa tietoiseksi itsestään. Flow-ilmiossa kyse on käsittääkseni ehkä enemmänkin minän ohittamisesta, kun taas konkreettisen tempon hidastamisen myötä, ja tilallisen keskittymisen noustua arkiselle tietoisuuden tasolle kyse on pitkäaikaisemmasta, jopa päiviä kestävästä vaikuttamisesta mieleen. Tilan jatkuessa *itsensä* tiedostamisen jälkeenkin avautuu mahdollisuus tarkkailla selvemmin omaa käyttäytymistä myös esityksen jälkeen arkisessa olemisessa. Ikään kuin pääsisi hetkeksi tarkkailemaan omaa toimintaa itsensä olkapäältä pienenä siivekkäänä enkelihahmona, ja punaisena pikku paholaisena.

### 5.3 Tunteminen

Katsojan tunteet tämän seuratussa esitystä syntyvät äänisuunnittelijan näkökulmasta kolmesta eri osatekijästä; äänisuunnittelijan luomasta tilaäänestä, siitä seuranneesta katsojan tunne-tilasta ja katsojan ja esiintyjän välisestä emootiosta.

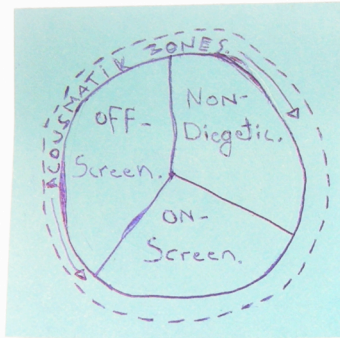
Äänen lähde ja tilääni ovat kaksi eri asiaa: On eri tunne napsauttaa sormia yhteen Helsingin tuomiokirkossa ja vaatekomerossa. Koettava tunne-tila ei synny sormista, vaan sormien napsauksesta syntyneestä tilan kaiusta, koetusta avaruudesta. Myös teatteri-tilassa soitettava tilääni määrittää katsojan kokeman tunne-tilan suuruuden tai pienen. Esimerkiksi elokuva-äänessä näyttelijöiden puhe pyritään saamaan taltioitua mahdollisimman ”kuivana” eli tilattomana, jotta tiläänen saa rakennettua kohtauksiin jälkikäteen. Tämä johtuu nimenomaan siitä, että jos elokuvan dramaturgiassa olisi meneillään esimerkiksi jokin tärkeä kohtaus, jossa esiintyjän läsnäolo on merkittävä, liian pieni tilääni kohtauksessa latistaisi katsojan tunnelatauksen. Pieni koettava tilääni ja sen luoma tunne-tila latistaa dramaturgisesti perustellun emotionin syvyyden. Yleensä tällainen alimitoitettu tila koetaan ei toivottuna, ”arkisena” todellisuutena. Toisin sanoen, huono arkinen tilääni estää meitä projisoimasta emootiota päähenkilöön, koska kohtauksen tilääni ei anna riittävää tunne-tilaa emotionin syntymiselle.

Tiläänen kokeminen ja tunne-tila tapahtuu katsojan tilallisessa keskittymisessä, joka on ihmisillä yleensä tiedostamattomalla tasolla. (esimerkiksi elokuvan score-musiikki) Emootio pääsee syntymään vasta kun subjektiivisen tunne-tilan saa kohdistettua johonkin objektiin, esimerkiksi näyttelijään. Tunne-tilan pohjalta syntynyt emootio tapahtuu pistemäisessä keskittymisessä, joka tässä tapauksessa syntyy näyttelijän ja katsojan välisessä keskinäisessä tilassa. Koko äänisuunnittelijan työn välittyminen katsojalle, riippuu näyttelijän kyvystä ottaa tilasta impulsseja, ja elää tila todeksi. Tämä suhde tekee myös esityksen äänisuunnittelusta elävän ja ainutkertaisen kokemuksen, koska katsojan tilallinen kokemus ei synny yksistään äänestä, tai yksistään näyttelijästä, vaan niiden keskinäisestä kokonaisuudesta, jota näyttelijä esityksessä hallitsee. Äänisuunnittelijan ei siis pitäisi pyrkiä luomaan emootiota katsojalle valmiiksi, vaan antaa sen syntyä esiintyjän läsnäolosta luodussa tilassa, katsojan ja esiintyjän keskenään jakamassa, surround-tekniikalla luodussa tilassa.

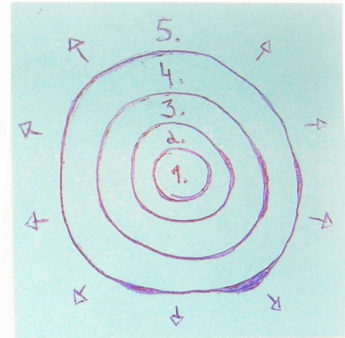
## 6 TILÄÄNEN KOREOGRAFIASTA

### 6.1 Hiljaisuudesta ääneen

Esittämäni lähtökohta tiläänelle on hiljaisuus, tyhjä tila, joka nostaa ihmisen minän tietoiselle tasolle. Ihmisen minän mukana pintaan nousee sisäisiä ristiriitoja ja energiaa, jota käytetään esityksen perustana. Seuraavaksi hiljaisuutta verhotaan tiläänellä, lähtien akusmaattisen kehän ulkoisimmilta kehiltä keskustaa kohti. Lisäksi tarinan keskeiset elementit, kuten mahdollinen Jumala, vapaus, paratiisi voidaan sijoittaa etäisiin akusmaattisiin kenttiin. (Ks. Kuva 11.)



Kuva 10. Diegeettinen ja ei-diegeettinen ääni.



Kuva 11. Akusmaattiset kentät.

Robert Bressonin elokuvassa etäisintä akusmaattista kenttää symboloi etäisyydestä kuuluva höyryveturin pilli, joka kuvasi myös tila-kokemuksellisesti katsojalle elokuvan maailman äänilaitaa, jonka takana on mysteerinen vapaus. Ideana on että aluksi etäisimmän akusmaattisen kentän voi lopulta tuoda koettavaksi teatteri tilassa itsessään, mikä tarkoittaa hiljaisuuden, ei materiaalisen tilan saattamista aistittavaan muotoon. Pohjimmiltaan tässä on kyse katsojan oman perustan läsnäolon vahvistuneesta kokemisesta.

Ihmisen tietoisuus ja minä sijaitsevat eri tasoilla. Tietoisuudella on sekä pistemäinen että tilallinen kyky keskittyä samanaikaisesti. Tilallinen keskittyminen jää arkitajunnassa usein alitajuntaan, jota pyritään herättelemään tiläänen avulla. Katsojan kokemuksena tilallisen ja tilallisen elementin yhtäaikainen läsnäolo koetaan inspiroivana, koska tällöin keskittyminen on helpompaa ja kokonaisvaltaista.

Tällöin myös katsojalla vapautuu entisestään energiaa nykyhetken kokemiselle, koska tilallinen elementti (esimerkiksi jokin äänellinen harmoninen matto) maalaa katsojan alitajunnan tietoisuuden seinät yhdellä elementillä, jolloin alitajuinen mieli ei kamppaile omien sisäisten ristiriitojen kanssa. Kyseessä on pohjimmiltaan yhtä yksinkertainen ilmiö, kuin itkevän vauvan huomion kiinnittäminen esimerkiksi helistimeen, jolloin vauva unohtaa itkeä. Tämä vain tapahtuu nyt aikuisen alitajuisella tasolla, tilallisessa keskittymisessä.

Tilääni synnyttää katsojan tunne-tilan tämän tilallisessa tietoudessa, jonka katsoja kohdistaa johonkin objektiin tämän pistemäisellä keskittymisellä, jolloin varsinainen emootio syntyy. Tiläänellä ei siis pyritä vaikuttamaan katsojan emootioihin suoraan, vaan lähtökohtaisesti tunne-tilaan, josta emootio syntyy. Itse koen tärkeäksi, että katsojalle jää vapaus ja tilaa päättää oma emootio itse.

Äänisuunnittelijana huomio kannattaakin siirtää katsojan emootion sijaan, katsojan mielen viemiseen kohti syvempään olemisen tasoa, joka muistuttaa tilallisen ja pistemäisen keskittymisen ollessa tasapainossa flow-ilmion kaltaista tilaa, jossa ihminen ”unohtaa” olevansa katsomossa. Tässä on kuitenkin kyse vasta minän ohittamisesta, sen laajentamisen sijaan. Flow-imiön kaltaisesta tilasta voi jatkaa minän rajojen laajentamiseen rakentamalla kohtaus, jossa yksinkertaisesti esityksen tempo hidastetaan alas, jolloin katsoja on tietoinen olemisestaan tilassa, mutta tämä ei haittaa tai riko keskittynyttä kokemista, vaan päinvastoin. Nyt katsojan energia on nostettu ylös, tai toisin sanoen minän rajoja on laskettu alas, jolloin katsojalla on vapautunut energiaa sisäisten ristiriitojen pienentyessä havaitsemaan nykyisyyttä. Lisäksi keskittynyt tila ei rikkoudu katsojan tullessa tietoiseksi itsestään ”katsojana teatterissa”. Tällöin koettu tyhjä tila on jo mahdollista kohdata vapauttavana elementtinä, minkä katsoja hahmotetaan näyttämön sisäisenä tapahtumana, hyvän esityksen ominaisuutena.

## 6.2 Tiläänen väri

Tähän asti on käsitelty äänen tilan kokoa, tilan käyttötapoja ja tilankäytön suhdetta katsojan keskittymiseen, mutta äänellä on myös väri ja tekstuuri. Tässä vaiheessa astutaan ulos mielen sopukoista ulkoiseen visuaaliseen maailmaan, jossa vallitsee

yhteinen dialogi ja tyyli esityksen elementtien, kuten valojen, puvustuksen, lavastuksen ja tekstin puhuttelutavan kesken. Ohjaaja pitää kaikkia esityksen eri osa-alueiden lankoja käsissään ja toimii keskuksena, jota kautta dialogi esityksen eri osa-alueiden kanssa tapahtuu.

Tämä on ehkä katsojalle näkyvin osa äänisuunnittelusta, ns. tunnelman luominen. Äänisuunnittelijalla on paletissaan koko värimaailman spektri erilaisten tunne-tilojen luomiseen. Kaikki pianot soivat keskenään eri tavoin; jotkut pianot soivat tummina, kuin maan alta, ja jotkut pianot puolestaan pirteän kepeällä äänen värillä. Tämä on myös osa-alue, jossa äänisuunnittelijat eroavat eniten toisistaan. Kaikilla ihmisillä oman aikakäsityksen lailla oma ainutlaatuinen mieltymys äänen väriin ja soittimiin, myös äänisuunnittelijoilla. Paradoksaalisesti äänisuunnittelijan oma tyyli (*soundi*) on huomiota herättävin ominaisuus äänisuunnittelussa, vaikka se edustaa vain äänisuunnittelijan työn jäävuoden huippua. Oleellista äänen värissä ja tekstuurissa on se, että esitystä rakennettaessa esityksen eri osa-alueet kommunikoivat keskenään ja tiedostavat yhteisen visuaalisen mielikuvan, johon kaikkien työt tavallaan tähtää. (Ks. kuva 12.)





Kuva 12. Tilojen värit ja tekstuuri.  
Kuvamateriaali otettu sivustolta: [urbanexplorers.nl](http://urbanexplorers.nl)

### 6.3 Tilaäänen tekstuuri

Katsojan keskittymisen ja eläytymisen kannalta on tärkeää, että äänestä käytetään sen tilallista ominaisuutta (surround), mutta tilallisen äänen olemassaolo itsessään katsojan keskittymisen syntymiseen ei pidemmän päälle riitä. Olen itse oppinut kantapään kautta, että katsojia ei kiinnosta hieno yksittäinen tila, vaan katsojat reagoivat muutokseen tilassa. Jälleen kerran työn kohteena on muutoksesta syntyvät tunteet, eikä yksinomaan esteettisesti kauniiden tilojen luominen. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että löytää pian itsensä toteuttamassa minimalismi tyyliä tyypillisiä ratkaisuja äänen käytössä: Kaikki ylimääräinen pyritään riisumaan pois äänestä ja jätetään jäljelle vain oleellimmat elementit halutun vaikutuksen synnyttämiseksi.

Kun tilaääni (akusmaattisten kenttien etäiset laidat) on mielenkiintoinen, paine pistemäisen huomion kohteena olevasta äänestä hellittää, koska sen ei tarvitse enää valloittaa omalla ”hienoudella” katsojan koko tunnetilaa, sillä tunnetila tulee jo katsojaa ympäröivästä tilaäänestä. Mutta äänessä täytyy tapahtua jotain muutosta, jotta se ”pysyy olemassa”, ja sen vaikutukset alkaa purra katsojan mieleen. Omassa työssäni olen pyrkinyt olemaan älyllistämättä äänen muutosta liikaa ja jätän ympäröivän tilaäänien vaille väkinäisiä sisällöllisiä merkityksiä. Ajattelen tilaäänien tekstuuria pikemminkin tapetin kaltaisena elementtinä, joka sitoo ääntä visuaalisesti yhteen esityksen muiden tilassa esiintyvien elementtien kanssa. Miellän tilaäänien tekstuurin sisällöstä vapaaksi, puhtaaksi muodoksi, joka soi auton moottorin lailla tasaisesti, mutta aina välillä yllättäen, tietyllä tapaa orgaanisesti. Tosin tässäkin on hyvä muistaa, että katsojan huomion ylläpitäminen tilallisessa keskittymisessä tapahtuu vain, jos katsoja kokee sen samaistuttavana ja jollain tapaa eheyttävänä.

Muutos on mielenkiintoista. Äänisuunnittelija voi luoda mielestään todella kauniin ja toimivan tilaäänien esityksen kohtaukseen, mutta yllättäen äänisuunnittelijan oma kokemus tilan kauneudesta ei välitykään katsojille. Tässä on kyse yksinkertaisesti siitä, että katsojat eivät tiedä äänisuunnittelijan ylittäneen itsensä tekemällä elämänsä upeimman ääniteoksen. Äänisuunnittelija voi nousta ylös tuolista, ja kertoa sen yleisölle, mutta mikäli tämä ei käy ohjaajalle, niin äänisuunnittelijan on keksittävä jokin toinen keino upeiden kokemusten välittämiseen katsojille. Lisäksi on kysyttävä itseltä, miten teoksen ”upeus” palvelee esityksen sisällön välittämistä katsojalle.

Äänisuunnittelijan egoistinen suhde omaan ääni-työhönsä on täysin inhimillistä, mutta jokseenkin hyödytön intohimo. Mikäli haluaa todella tehdä vuorovaikutteista äänisuunnittelua, on äärimmäisen intohimoinen suhde omaan taidokkuuteen hyvä asettaa henkilökohtaisessa arvoasteikossa vasta toiselle sijalle. Ensimmäisellä tasolla on esityksen muiden elementtien kuunteleminen. Äänen kiillottamisen sijaan kannattaa kääntää katse lavalle, jossa kaikki toiminta ja ennen kaikkea näyttelijöiden työ tapahtuu. Näyttelijöiden läsnäolo tarjoaa loistavan vastakkaisen elementin äänen käytölle, jolloin äänen merkityksellisyys esimerkiksi äärimmäisen rumana tai kauniina, hitaana tai nopeana pääsee katsojan kokemuksessa syntymään. Unohtamatta sitä että katsoja kokee esityksen muut elementit aina samaistumansa kohteen kautta, eli esiintyvän ihmisen kautta.

Katsojan näkökulmasta koettu merkityksellisyys syntyy äänen suhteesta johonkin toiseen elementtiin. Se voi olla äänen kanssa yhtä aikaa tapahtuva rinnakkainen elementti joko äänessä itsessään tai lavalla. Merkityksen voi myös luoda nykyistä tilaa aiempi tila, kohtausta, tai sitten merkitys voi myös syntyä lineaarisesti äänen muutoksena suhteessa itseensä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, kun esimerkiksi sade-tilaa luotaessa sade-tilan emotionaalinen merkitys syntyy vasta näyttelijän työn kautta. Sade-tilan uskottavuus syntyy siis näyttelijän uskottavuuden kautta. Tosin vaikka näyttelijä on avainasemassa luomassa katsojan emootiota ääni-tilasta, ei äänisuunnittelijan työ ole silti turhaa. Mitä enemmän äänisuunnittelija kykenee sijoittamaan ääni-tilan sisälle keskenään vuorovaikutuksessa olevia tasoja, sitä inspiroivammaksi tila muuttuu näyttelijän kannalta.

Jos sammakko päästää äänen läheltä katsojaa ja toinen sammakko vastaa syvyydestä ja kolmas sammakko huutaa vielä etäisyyden ääristä, jonka jälkeen sadekuuro hiljentää sammakot hetkeksi kokonaan, se on tehokasta ja hauskaa äänenkäyttöä siitä yksinkertaisesta syystä, että huumoria ei koeta ajattelevan minän kautta, vaan tilallisen tietoisuuden kautta. Kokeminen on välitöntä. Etäisyydestä vastaava sammakko on hauskaa sukupuolesta ja kansallisuudesta riippumatta. Mitä enemmän tilallisia tasoja äänisuunnittelija saa tilaan luotua, sitä mielenkiintoisemmaksi tila tulee kokea. Unohtamatta tietenkään sitä että ihminen hahmottaa todellisuutta dualistisesti jakaen asiat sisä- ja ulkopuolisiin. Tämä tarkoittaa äänisuunnittelussa sitä, että sateenvarjon alla kyykkivä esiintyjä koetaan aina vaan emotionaalisesti samaistuttavampana, mitä lujempaa sade-tila sateenvarjoon piiskaa.

## 6.4 Tilaäänen keskus

Tilaäänen keskuksen käyttö mielletään yleisesti musiikkina. Kun ohjaaja haluaa kohtaukseen musiikkia, tämä tarkoittaa äänisuunnittelijalle sitä, että tämä voi asettaa tilaäänen, teatteritilan keskustaan ääniä, joka dominoi esitystilaa ja muita esityksessä olevia elementtejä, kuten näyttelijöiden liikettä lavalla.

Perinteisesti tilan keskuksen ottavaa musiikkia on käytetty esimerkiksi silloin, kun esityksessä on siirtymiä kohtausten välillä, takaumia tai montaasi jaksoja, jolloin esityksen hahmo käy läpi jonkinlaisen henkisen kasvuprosessin. Tällaista tilaa luodessa äänisuunnittelija ottaa haltuun katsojan pistemäisen sekä tilallisen keskittymisen, jolloin muut esityksen elementit, tilaa ja valoa lukuun ottamatta siirtyvät äänisuunnittelijan termein, akusmaattisten kenttien ulkokehille. Tällöin esityslava muuttuu tilan ja ajan tiimellys-kentäksi, jossa tunne-tila ja emootio korostuu ottaen ”vallan” katsojassa. Tällöin ääni määrittää katsojan olemassaolon ajallista ja tilallista kokemista. Tila, aika, ääni ja valo korostuvat, ja lavalla tapahtuva toiminta muuttuu katsojan näkökulmasta unen ja haaveilun kaltaiseksi liikkeeksi. Musiikki ja esitystila vaihtavan ikään kuin paikkaa katsojan kokemuksessa.

Teatterissa käytettävä musiikki muistuttaa esitykseen sijoitettuna eräänlaista aave- tai henkiorkesteria, jossa esityksen alatekstissä kulkevat elementit, kuten syntymän ja kuoleman välinen suhde, nostetaan emotionaalisesti esiin näytelmän maailmasta. Rajaan tässä tapauksessa musiikin ja äänen välisen rajan siten, että musiikki koostuu resonoivista äänistä, jotka herättävät kuulijassa tilallisen-kokemuksen lisäksi, soittimen resonointia vastaavan emootion. Tilaääni luo edelleen tunne-tilan koon, ja resonointi emootion.

Hyvänä esimerkkinä edellä mainitusta äänenköytöstä musiikissa edustaa mielestäni hyvin virolaisen säveltäjän Arvo Pärtin musiikki, ja erityisesti hänen pitkän hiljaisen tauon jälkeen julkaissama albumi *Tabula Rasa*. Björk, islantilainen avantgarde-muusikko, haastatteli Arvo Pärtiä BBC:n dokumenttisarjassa *Modern minimalistis* ja kysyi Arvo Pärtiltä tämän musiikista löydettävästä, tyhmyyksiä tekevän ”Pinokkion” ja tämän olkapäällä istuvan omatunnon äänenä toimivan ”Samu Sirkan” välisestä dialogista. Arvo Pärt ilahtui Björkin havainnosta ja selitti asian omin sanoin olevan

subjektiivisen, synnin ja objektiivisen armon välisestä dialogista. Subjektiivisen tason erottaa monimutkaisempaa melodisena kulkuna, suhteessa objektiiviseen yksinkertaisempaan tasoon.

Akusmaattisiin kenttiin hajotettuna esimerkiksi *Silentium* kappaleesta on löydettävissä usvainen tila-tekstuuri, joka syntyy etäisistä uruista, joiden olemassaolon tiedostamiseen saattaa mennä useita kuuntelukertoja. Tilaääni luo teoksen pohjana olevan tunne-tilan, se määrittää emotion pohjana toimivan tunne-tilan koon, värin ja tekstuurin. Akusmaattisten kenttien keskiössä on kaksi viulujen soittamaa sävelkulkua, joiden merkitykset peilautuvat toisistaan, toisen muodostaessa yksinkertaisen objektiivisen sävelkulun, johon monimutkaisempi, subjektiivinen taso rinnastuu.

Äänen ottaessa esittäviä rooleja, siinä pätee samat säännöt kuin kaikessa muussakin draamassa, jossa merkitykset syntyvät elementtien keskinäisistä suhteista. Kokonaisuuden merkitys syntyy suhteista, joita muodostuu elementtien välille. Jonkin elementin kiihkeys syntyy sen vastakkaisesta suhteesta toisen elementin yksinkertaisuuteen. Kyse on jännitteiden luomisesta ja purkamisesta, dominoivan ja alisteisen välisestä leikistä suhteesta aikaan. Elementit voi asettaa lähtökohtaisesti joko peräkkäin, rinnakkain tai rakentaa jännite lineaarisesti etenevänä muutoksena, jonka lisäksi äänessä voi käyttää minimalistisessa musiikissakin paljon käytettyä toistoa, jolloin äänen merkitys katsojalla syntyy suhteessa aikaan, joka voi saada aikaan keskittyneen hypnoottisen mielentilan.

Mitä ikinä elementtejä äänisuunnittelija tilaan asettaakaan (esimerkiksi armo ja synti), on tärkeää että äänisuunnittelija uskoo itse molempien tasojen oikeutukseen olla olemassa pyrkien olemaan määrittelemättä itse katsojan puolesta, mikä on moraalisesti oikein ja väärin. Tällöin katsojalle syntyy sisäistä tilaa pohtia omaa suhdettaan, emootiota ja moraalista mielipidettä tekijöiden esittämään asiaan.

”Haamuorkesterilla” voi myös nostaa esiin esityksen lopullisen päämäärän, esityksen tavoitellun objektiivisen tason (vapaus, onni jne.) ääneen ilmoille. Musiikin käytön voimakkuus perustuu sen kykyyn (muunkin tilaäänen lailla) ottaa haltuun esityksen keskusta, jolloin muut esityksen elementit asettuvat esittäväälle tasolle akusmaattisten kenttien ulkosyrjälle. Lisäksi musiikki, kuten esimerkiksi Arvo Pärtin *Silentium* kappale, puhututtaa ajattelevan minän sijaan ennen kaikkea tunteita. Tämä tarkoittaa

sitä, että tunteminen valtaa esityksen keskustan laajan tiläänen saattamana ja asettaa katsojan kokemuksessa kaiken tois-arvoiseksi suhteessa tunteeseen.

Tyhjä tila ja musiikki ovat hyvin samankaltaisia ilmiöitä paitsi, että käyttämällä musiikkia esimerkiksi esityksen viimeisessä kohtauksessa, musiikki tarjoaa valmiin emotion katsojalle koettavaksi. Hiljaisuuden käytössä koettu tunnetila kulkee kokijan itsensä läpi. Musiikin käyttö kruunaa esityksen dramaturgisen kaaren, kun taas tyhjän tilan käyttö saa katsojan katseen kääntymään itseensä päin ja kokemaan emotion näin hiljaisina ja henkilökohtaisina. Musiikilla ja tyhjällä tilalla paljastettu esityksen suuri mysteeri, ovat luonteeltaan erilaiset siten, että tyhjällä tilalla koettu esityksen ratkaisu muistuttaa itseään myös kodin arkisessa hiljaisuudessa ja olemisessa. Tässä työssä esitetyn näkemyksen mukaan, esityksen aikana katsojalle synnytettyä tilavuuden tunnetta ei tarvitse välttämättä täyttää, vaikka se olisikin omiaan korostamaan entisestään esityksen omaa katharsista. Tosin mikäli katsojan keskittymistä ja samaistumista esitykseen ei ole saatu synnytettyä, saattaa musiikin käyttö emotion määrittäjänä olla jopa välttämätöntä, jotta esityksen kaaren saa vietyä loppuun.

Itse pyrin tilanteeseen, jossa hiljaisuus ja ääni olisivat keskenään tasapainossa. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että *Silentium*-kappaleen lailla soiva ääni on soitettu ja sävelletty suhteessa hiljaisuuteen, jolloin hiljaisuus eli tyhjä tila on toiminut äänen tuottamisen vastavoimana. Tyhjän tilan kautta se puhututtaa suoraan myös ihmisen tiedostamaa tai tiedostamatonta perustaa, toista tyhjää tilaa.

## 6.5 Tiläänen horisontti

Ihmisen suhde etäisyyteen on erilaista kuin lähellä oleviin asioihin, koska lähellä oleviin asioihin vaikuttaa aina jonkinasteinen stressi sosiaalisesta kohtaamisesta. Minä on erityisen voimakkaasti läsnä, kun kohtaa toisia ihmisiä. Siksi on helpottava katsoa etäisyyteen, koska etäisyys ei tyhjän tilan lailla vaadi pukemaan mitään roolia päälle. Perinteisesti suomalainen tunnistaakin itsensä parhaiten kesämökin laiturilta, katsellen horisonttia tuulen humistaessa pihaa ympäröivien koivujen lehtiä. Tästä samasta syystä myös tiläänen etäiset akusmaattiset kentät koetaan helpottavina, koska ne eivät asetu vastakkain kokijan minän kanssa, vaan päinvastoin ihminen tunnistaa tiläänestä jotain

itsestään, minän ääri laidan tuolta puolen. Sama ilmiö on havaittavissa Tampereen juna-asemalla, usein Ouluun ja Helsinkiin menevät junat ovat asemalla rinnakkain, jolloin ihmiset näkevät vastakkaisten junien ikkunoista toisensa. Koska käynti juniin tapahtuu eri laitureilta, ja junat ovat lähdössä eri ilmansuuntiin, ihmiset usein vilkuttavat vapautuneesti Oulun junasta Helsingin junaan, ja päinvastoin. Vaikka etäisyyttä ihmisillä on mitattuna ehkä vain muutama metri, niin sosiaalinen etäisyys mahdollistaa ihmisten välittömän kohtaamisen, tällöin arkinen minuuden tila on poissa kohtaamisen tieltä.

*Kaukaisuus ei hajota mitään. Päinvastoin: se kokoaa miniatyyriin maan jossa olisi hyvä elää. Kaukaisuuden miniatyyreissä sekalaiset asiat "koostuvat" yhteen. Ne antautuvat "omistettaviksemme" ja kieltävät siten etäisyyden, joka on se luonut. Me omistamme kaukaa käsin, ja kuinka levollisesti! (Bachelard 2003, 361.)*

Horisontti on kummallinen paikka, sen kohtaaminen vie unelmoinnin kaltaiseen tilaan, joka antaa ihmiselle turvaa ja todisteita pysyvyydestä, tai harhakuvia siitä. (Bachelard 2003, 98). Toisaalta esimerkiksi kun ihminen katsoo meren takaista horisonttia, minuuden tila on hyvin laaja, joka tuntuu syvyytenä ihmisen rinnassa. Tähtitaivas hiljentää ihmisen läsnäolollaan, johon sekoittuu ripaus yksinäisyyttä, mutta samalla olemisen äärettömien mahdollisuuksien tuntu. Kaukaa tarkasteltuna ihmisten toimiminen muuttuu tarkoituksettomaksi, mutta kauniiksi samaan aikaan. Ihmiset liikkuvat kuten muurahaiset, ja jopa Helsingin kaupunki näyttää elämää ja virikkeitä pursuavalta olemisen kehdolta. Uneksija saa vähällä vaivalla kokemuksen olemisen herruudesta, joka ei kuitenkaan perustu omistamiseen, vaan pikemminkin ylevöityneeseen henkiseen tilaan, kykyyn ihaillla.. (Bachelard 2003, 362).

Näkisin että tilassa on kyse siitä, että se antaa mahdollisuuden minuuden tilan kokemiseen nykyisyydessä, eli kykyyn tuntea. Tällöin on mahdollista, että tietoisuus ei suhtaudukaan subjektiiviseen aikaan, vaan rinnassa resonoivaan tunteeseen, jolloin näkymät avautuvat kauniina nykyisyydestä käsin. Tämä ei ole sama asia kuin aiemmin mainittu absoluuttisen olemisen tila, mutta on hyvää matkaa menossa sitä kohti. Bachelard kritisoikin kirjassaan *Tilan poetikka* minunkin käyttämää väitettä *maailmaan heitetystä ihmisestä*. Bachelard korostaa, että ennen maailmaan heittämistä ihminen on laskettu kehoon, jossa oleminen on hyvää oloa, jolla on alkukantainen yhteys olemiseen. (Bachelard 2003, 76 80.) Ulos pääsee vain itsensä kautta, minkä osana myös taivaanrannan maalailu ja haaveilu ottaa perustellun paikkansa.

## 6.6 Tilasta paikkaan

Tila on koetun sisäisen ja ulkoisen avaruuden lisäksi myös paikka. Teatteri on paikallinen ilmiö, joka toimii elokuvaan verrattuna sosiaalisena kohtaamispaikkana. Teatterin olemassaolo on myös osa subjektiivista todellisuutta, jota leimaa tuttuus ja huomaamattomuus. Mutta teatterin sisällä arkinen todellisuus on mahdollista tuoda esiin uudessa, vieraassa mutta mielenkiintoisessa valossa. Teatteri-esityksen sisäiseen maailmaan on mahdollista rakentaa äänen tekstuuri arjesta poimituilla äänillä ja pukea ne akusmaattisiin kenttiin. Materiaalina voi toimia kyseisestä kaupungista, kaupunginosasta, kaupunginosan ihmisistä, esityspaikasta tai esiintyjistä lähtevät äänet. Tuttujen äänien kuuleminen teatterissa, etenkin jos sen saa kylpemään tilan kauneudessa, toimii myös tilallisen tietoisuuden kautta, eikä niinkään ajattelevan minän kautta. Tällöin huomio ja ihmisen syvä keskittyminen saadaan kohdistettua tilan lisäksi myös ympäristöön jossa eletään.

Koetun avaruuden ja paikan lisäksi äänisuunnittelijan työkalupakissa on tilan arkkityypit. Arkkityyppien käyttö edustaa äänisuunnittelijan työnkuvan runollista puolta. Psykoanalyytikko C.G. Jungin arkkityypit ovat kaikille ihmisille yhteisiä, alitajuisia sielunsisältöjä, jotka ilmenevät myyteissä, taruissa ja uskonnoissa. Jung näki arkkityypit yleismaailmallisina ajatuksina, joissa menneiden sukupolvien kokemuserintö esiintyy tiivistyneessä muodossa, sekä muistin ja tietoisuuden jäsentämisen välineenä. (Wikipedia Jung; Bachelard 2003, 488.)

Kaikkialla maailmassa nähdään lentounia, kellarin portaita kävellään aina alaspäin ja suljettujen ovien takana sykkii suurimmat toiveet ja synkimmät pelot. Alitajunta heijastuu tietoiselle tasolle tilallisina vertauskuvina; koteina, kellareina, ullakoina, maan alaisina käytävinä, korkeina torneina ja maan alla virtaavina mustina pohjavesinä. Tunteet ovat ajatuksissa sidoksissa nimenomaan tiloihin, koska muistoissa ja mielikuvituksessa aika menettää sen materiaalisen tiheyden. (Bachelard 2003, 80. 84.) Esimerkiksi lapsuusmuistot muistuvat vahvoina kuvina ja tunteina, lineaarisen ajallisen tiheyden hävittyä. Äänisuunnittelija voi käyttää hyväksi ihmisen luonnollisia pelkoja, jotka piilee ihmisen kaksinaisessa luonteessa, asettamalla esimerkiksi Edgar Allan Poen kirotut mustat kissat naukumaan päähenkilön oven ja ikkunoiden taakse, merkkinä sovittamattomista pahoista teoista.



## 6.7 Äänestä hiljaisuuteen

Esiintyjän puheesta on saatava selvää tai muuten esitys muuttuu ärsyttäväksi katsoa. Tilanne on eri kuin esimerkiksi elokuvissa, jossa kaikki ääni tulee sähköisesti vahvistettuna kaiuttimista. Teatterissa, mikäli ei käytetä langattomia nappi-mikrofoneja, tilanne on hankalampi. Kaiuttimista tuleva ääni jyrää helposti esiintyjän äänen alle. Tällöin saattaa tulla ajatus ajaa ääntä hiljempaa, jotta esiintyjän ääni kuuluu paremmin, tai äänisuunnittelijalle saattaa tulla kiusaus mainita äänenkäytöstä esiintyjälle, mutta kumpikaan tilanteista ei ole toivottava. Katsoja tiedostaa kaiuttimista tulevan äänen todellisuudesta ”irralisena”, kun äänen voimakkuutta lasketaan alaspäin esiintyjän puhuessa, koska kyseessä on dominoiva/alisteinen muutos katsojan tilallisessa kokemisessa. Asiaa voisi verrata huoneen vaihtamiselle, koska äänen oma tila väistyy ja paljastaa huoneen oman akustiikan. Lisäksi katsojassa syntynyt tunne-tila ja katsojan synnyttämä emootio muuttuvat, jolloin myös tietous esityksessä olemisesta herää. Tällaisissa tilanteissa näyttelijä joutuu tekemään töitä ottamalla vahvemman aseman esityksen keskuksessa, jotta esityksen rytmi ei rikkoutuisi. Tämän sirkuksen saa kuitenkin helposti väistettyä.

Mikäli tällainen ongelma syntyy, kyse on siitä että esityksen keskustassa riitelee kaksi dominoivaa elementtiä. Tällöin äänisuunnittelijan kannattaa viedä keskuksen ääni etäisimmille akusmaattisille kehille, jolloin se edelleen säilyy ihmisen keskittymisessä, ja pitää yllä katsojan luomaa emootiota, mutta ei häiritse keskittymistä. Näin puhe kuuluu edelleen, eikä katsojan emootio säry, ja ei-toivottu tietoisuus itsestä herää. Kokemuksena etäällä oleva ääni on luonnostaan hiljaisempi kuin lähellä oleva ääni, jolloin myös feidaukset ei herätä huomiota. Lisäksi ääntä on miellyttävää taittaa eq:lla tummemmaksi, koska myös se on luonnollista käytöstä akustisessa äänessä ja etäisyydessä ja edelleen parantaa esiintyjän äänen kuulumista.

Kohtausten vaihtuessa on mielenkiintoista jättää aikaisempi kohta soimaan tilaan osittain seuraavan kohtauksen päälle, sen vastakkaiseksi elementiksi. Samoiten on mielenkiintoista ennakoida äänellä myös tulevaa kohtausta. Molemmissa tapauksissa katsoja tietää jotain enemmän kuin esityksen sisällä olevat henkilöahmot, mikä synnyttää inspiroivan olotilan, ja vie katsojan hetkellisesti ”välitilaan”, jossa syntyy vapaita assosiaatioita kohtausten välille. Tässäkin täytyy muistaa, että katsojalle

merkitsee ennen kaikkea oma kohtauksen pohjalta syntynyt emootio, eikä varsinainen ääni. Edelleen, äänisuunnittelussa on kyseessä ihmisten emootiot, ei ääni itsessään.

Äänen pois feidaaminen hajottamalla se etäisten akusmaattisten kenttien kautta hiljaisuuteen tekee oikeutta katsojan olemisen perustalle. Äänen feidaaminen, vetämällä yksinkertaisesti äänen liukuja mikseristä alas on kokemuksena hyvin rytminen, tehokeinon kaltainen ratkaisu, joka rikkoo helposti katsojan rakentaman emootion. Äänen hiljentäminen hajottamalla se takaisin tilaan, josta se on tullutkin, petaa katsojalle keskittyneen olemisen tilassa. Tällöin edelleen suhde hiljaisuuteen (tietoisuuteen) olemisen vastavoimana saa jaetun tilan läsnäolon tuntumaan passiivisen sijaan aktiiviselta, ”katetulta” tilalta. Tällöin katsojan tilallinen keskittyminen on edelleen läsnä äänen feidattua tilasta. Tämä kuuleminen on sitä mihin pyritään. Se ei ole materiaalisen hiljaisuuden kuulemista, vaan Bachelardia lainatakseni, kuulemista, ”jossa maailman asiat ovat olemassa kanssani”.



Kuva 13. Hiljaisuuden kuuntelemista.  
Seinämaalaus buddhalaisessa luostarissa  
Wat Suan Mokkhissa, Thaimaassa.

## 7 TEATTERIPROSESSISTA

### 7.1 Ohjaaja

Äänisuunnittelijan ohjaaminen tapahtuu niinkin helposti kuin kertomalla tälle, miltä kohtauksen pitää tuntua, siinä kaikki. Tämän jälkeen äänisuunnittelija käyttää omaa luovuutta ja ammatillista osaamistaan, jotta saa luotua halutun tiläänen, joka toimii päähenkilön kautta, sekä tilallisena kokemuksena.

Ohjaajan antamat konkreettiset ehdotukset auttavat äänisuunnittelijaa hahmottamaan esitystä, mutta ideat ja ääni poikkeaa toisistaan siten, että toisin kuin äänessä, ideoissa ei ole ajallista tiheyttä. Esimerkiksi idea että päähenkilön päässä tinnittää, on hyvä mielikuva, mutta käytännössä yhtäjaksoinen, minuutinkin kestävä tinnityksen ääni saa katsojat narkästymään katsomossa, jolloin huomio esityksen sisäisestä maailmasta herpaantuu. Tällöin äänisuunnittelija luo jonkin toisen tilan, joka on rakennettu eri elementeistä mitä ohjaajan idea on, mutta jossa haluttu tunne-tila toimii. Tämän lisäksi äänisuunnittelija punoo äänen värin ja tekstuurin tyyllillisesti yhteen esityksen kokonaisuuden kanssa sekä saattaa äänen konkreettisesti yhteen valon ja lavastuksen rytmin ja tilankäytön kanssa.

Vapauden ja vastuun antaminen äänisuunnittelijalle mahdollistaakin ohjaajalle paremman keskittymisen näyttelijäntyön ohjaukseen, koska tällöin ohjaaja saa äänisuunnittelijasta kaverikseen ns. kolmannen silmän hahmottamaan esityksen kokonaisuutta: rakennetta, rytmiä ja tilan käyttöä.

### 7.2 Äänisuunnittelija

Sana äänisuunnittelija on harhaanjohtava, koska työssä on kyse enemmänkin äänen koreografian kaltaisesta työstä, mikä syntyy tilan ja olemisen välisen suhteen ymmärtämisestä. Prosessissa äänisuunnittelija toimii tilojen luomisen lisäksi tilan tulkkina, joka tuo esiin tilaan merkityksiä suhteessa lavalla olemiseen. Vaikka tässä työssä esitetty malli on älyllinen, pyrkii tilankäyttö vaikuttamaan katsojan nukuksissa

oleviin aisteihin ja tunteisiin, ei älyyn. Lisäksi katsojan kannalta merkittävä ääni syntyy asioiden välisistä suhteista ja muutoksen tuottamista tunteista, ja vasta toiseksi tulee äänisuunnittelijan henkilökohtainen prosessi kehittyvänä taiteilijana, instrumentalistina. Käytännössä tämä merkitsee sitä, että äänisuunnittelijan täytyy olla paljon harjoituksissa läsnä. Koska tilääni toimii kolmiulotteisen kokemisen, ei yksi-ulotteisten sanojen kautta, tiloja on vaikea myydä rationaalisesti perustellen ohjaajalle, vaan paras metodi on luoda inspiroivia ääni-tiloja etukäteen, joista voidaan soveltaa esityksen sisältöön sopivalla tavalla. Tällöin myöskään teatteriprosessi ei tukkeudu sanoista, vaan asioita päästään kokeilemaan konkreettisesti tilassa, ja toimimaan sanattoman inspiraation kautta, ei älyllistämisen kautta.

Koen, että pohjimmiltaan kaikki tarinat ovat samanlaisia äänisuunnittelijalle: tekstuuri, tunnelma ja sisältö vaihtuvat, mutta edelleen kaikissa tarinoissa on kyse jonkinlaisesta vapautumisesta, jonka äänikerronnan äänisuunnittelija asettaa soimaan samalla tavalla, miten ihmismielen tilallinen kokeminen toimii. Hän rakentaa esityksen äänisuunnittelusta yhtenäisen, samalla logiikalla toimivan tilan, käyttämällä akusmaattisia kenttiä. Mitä keskittyneempi tila katsojalla on, sitä syvempiä merkityksiä katsojalle saadaan esityksen kautta välitettyä. Itse pitäisin tilallista hahmotusta työn perustana, jonka päälle voi maalata myös kaksiulotteista äänikerrontaa sekä selkeitä kulttuurisia piirteitä omaavaa ääntä.

### 7.3 Näyttelijä

Jos äänisuunnittelijan potentiaalin käyttöönotto riippuu äänisuunnittelijan ja ohjaajan välisestä dialogista, niin luodun tilaänen katsojille välittymisen pullonkaulana on esiintyjä. Äänellä luotu tilääni, tunne-tila ja emootio koetaan esiintyjän kautta, joka omalla näyttelijän työllään elää tilanteet todeksi. Esitys tehdään katsojille, jotka peilaavat esiintyjästä omat henkilökohtaiset emootionsa. Tällöin myös näyttelijä toimii eräänlaisena tyhjänä tilana, peilinä välittämään ihmisen ja tilan välinen suhde katsojalle koettavaksi. Näyttelijä ikään kuin tuntee surun, pelon ja jännityksen katsojan puolesta, tämän ollessa läsnä tilassa. Tilaänen käytön myötä esiintyjän työskentely muuttuu siten, että oleminen nousee mielenkiinnon kohteeksi tekemisen sijaan, eli esiintyjän suhde yhteisesti jaettuun esitystilaa avaruuteen sekä tämän sisäiseen avaruuteen.

## 8 LOPUKSI

Uuden kevyen ja kannettavan tekniikan kehittymisen myötä, tiläänen tuottaminen on nyt mahdollista toteuttaa halvalla tilassa kuin tilassa. Äänenkäytön muututtua esittävästä stereo-äänestä koetuksi tilaksi, äänisuunnittelijan työn ilmaisuvoima on kasvanut huomasti.

Aikaisemmin tilääntä tuotettiin tekniikan kalleuden vuoksi lähinnä huvipuistoissa, jolloin tarvetta tilääntä hahmottaville äänisuunnittelijoille ja tiläänen dramaturgisen ilmaisun opettamiseen oli hyvin vähän. Nyt kuitenkin tilääntä on mahdollisuus tuottaa aina halutessa, ja tiläänen tunnetilaa määrittävän ominaisuuden myötä se ottaa myös aiempaa merkittävemmän aseman katsojan kokemasta esityksen sisällöstä. Tällöin kasvaa myös luonnollisesti äänisuunnittelijan vastuu sisällön laadullisesta tuottamisesta, sillä äänisuunnittelijan oma suhde olemassaolostaan tilassa ja ajassa peilautuu myös esityksen sisäiseen maailmaan. Esimerkiksi äänisuunnittelijan oma suhde hiljaisuuteen määrittää sen, minkälaista hiljaisuutta tämä kykenee luomaan esityksen maailmaan, joka puolestaan vaikuttaa esityksessä ja katsojassa vallitsevien tunnetilojen ja emootioiden syvyyteen.

Työn alussa lähdin selvittämään, voiko Jumalaa, vapautta tai onnellisuutta tuoda uskottavana kokemuksena teatterin katsojille tiläänen keinoin. Sivuutin tilan paikkana ja keskityin tilassa sen avaruuden kokemiseen sekä suhteeseen ihmisen mielen rakenteisiin. Tarkoitukseni oli pohjustaa aluksi teoreettisesti ihmisen olemus, minän ulkoisuus sekä omassa olemisessa että lavalla olevan henkilöhahmon olemisessa. Tavoitteenani oli hahmottaa tilan, ajan ja hiljaisuuden vaikutusta katsojan minuuden tilaan, jotta lukijalle hahmottuisi käsitys suunnasta, johon katsojan mieltä on hyvä viedä, jotta katsojan ja esiintyjän välinen henkinen etäisyys pienenee. Minän hellittäessä, ihminen kykenee hahmottamaan pistemäisellä ja tilallisella keskittymisellä tilan laajuutta ja hiljaisuutta, eli tyhjän tilan olemusta syvemmin, mikä on itse asiassa ihmisen oman perustan tila. Kun mentaalinen energia ei valu hukkaan sisäisissä ristiriidoissa, tietoisuudella saattaa olla kylliksi energiaa irtautua hetkellisesti minuuden rajat ylittävään tilaan, ja mikäli tilan käyttö on solmittu osaksi esityksen dramaturgista

kaarta, efekti voi olla hyvinkin aito eksistentiaalinen kokemus Jumalasta, vapaudesta tai onnesta.

Tällä en halua kuitenkaan väittää, että ainoa tapa kokea onnellisuutta olisi yksin tilassa vaiti olemalla. Vaikka Jumala on ehkä löydettävissä tyhjän tilan ja ihmisen välisestä suhteesta, niin koen silti, että ihmisen taivas on löydettävissä vain suhteesta toisiin ihmisiin. Tästä näkökulmasta myös teatteri-tilassa ammennettu syvempi läsnäolon taso saa todellisen merkityksensä vasta muututtuaan osaksi sosiaalista tapahtumaa ja ihmisten välistä yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Tiläänen ilmaisullista käyttöä teoretisoituani ymmärrän, miksi ääni-ilmaisusta on olemassa kirjallisuutta niin vähän. Äänisuunnittelijan äänen dramaturginen ilmaisu on hyvin subjektiivinen ja syvä prosessi, jossa varsinainen äänen tuottaminen edustaa vain jäävuoren huippua. Merkittävää on tekijän tila- ja aikakäsitys, joka on suoraan vaikutuksessa ihmisen/päähenkilön läsnäolon ymmärtämiseen ja sen välittämiseen edelleen katsojille tiläänen keinoin. Äänisuunnittelijan oma tila- ja aikakäsitys vaikuttaa erityisen paljon teatteriääni-ilmaisuun, koska toisin kuin esimerkiksi klassisessa musiikissa, teatteriäänisuunnittelussa ei ole valmiita vakiintuneita tilankäytön tapoja, vaan äänisuunnittelija määrittää tiläänen koon täysin omista lähtökohdista. Mikäli äänisuunnittelijan työskentelytapa pohjautuu täysin intuition käyttöön, on vaarana, että äänisuunnittelu jää esityksestä irralliseksi, koristeelliseksi tasoksi. Sillä intuitiivinen tapa työskennellä on altis reagoimaan tekijän sen hetkisiin subjektiivisiin tunnetiloihin, jolloin rakennettavan esityksen äänisuunnitteluun saattaa päätyä esityksen tavoitellun sisällön sijaan tunnelmia esimerkiksi työryhmän sisäisistä tunnetiloista prosessin aikana. Tällöin äänisuunnittelusta ei pääse syntymään dramaturgisesti yhtenäistä ja tilankäytöllisesti kokonaisvaltaista teosta.

Toivon, että työssäni analysoima tiläänen psykologinen ulottuvuus sekä tiläänen käyttötapa tarinankerronnassa toisivat lisää eväitä lukijalle tämän oman taiteellisen prosessin hahmottamiseen sekä muuttaisivat tämän omassa työssään toteuttamaansa, mutta mahdollisesti intuitiiviselta tasolla tapahtuvaa äänen dramaturgista hahmotusta tietoiselle tasolle. Paineet onnistumisesta hellittää, kun tiedostaa työn onnistumiseen vaadittavat tilalliset tekijät, jonka lisäksi työskentely ohjaajan ja muun työryhmän kanssa helpottuu keskinäisen dialogin auetessa.

## LÄHTEET

Arlander, Annette 2000. Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Aro, Eero 2006. Tilaääni. Helsinki: Idemco Oy, Riffi julkaisut.

Augustinus 2003. Tunnustukset. Helsinki: SLEY-kirjat.

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

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

Chion, Michel & Gorbman, Claudia 1994. Audio Vision, sound on screen. Columbia: University Press

Csikszentmihalyi, Mihaly 2005. Flow, elämän virta. Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu. Helsinki: Rasalas.

Hartcollis, P. 1983. Time and timelessness. New York: Basic Books.

Heiskanen, Pirkko (ed.) 1989. Esipuhe. Aika ja sen ankaruus. Helsinki: Gaudeamus.

Hiltunen, Ari 1999. Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia. Helsinki: Gaudeamus.

Hyrkäs, Johanna 1999. Aikatutkimuksia. Lopputyö. TAIK/Taideosasto/Pallas.

Julkunen, Raija 1989. Jokapäiväinen aikamme. Teoksessa Aika ja sen ankaruus. Pirkko Heiskanen (toim.). 8-22. Helsinki: Gaudeamus.

Kaaro, Jani 2007. Pirahät puhuvat suhisten ja hymisten. Helsingin Sanomien arkisto 06.03.2007. [WWW-dokumentti] <<http://www.hs.fi/arkisto/>> (Luettu 31.03.2008.)

Kamalashila, Dharmachari 1996. Meditaatio. Glasgow: Windshore Publications.

Lehtinen, Torsti 2005. Mahdolliset maailmat. Helsinki: Kirjastudio.

Lehtinen, Torsti 2002. Eksistentiaalisuus, vapauden filosofia. Helsinki: Kirjapaja.

Markkanen, Tapio 1989. Ajanlaskun historiaa. Teoksessa Aika ja sen ankaruus. Pirkko Heiskanen (toim.) 155-172. Helsinki: Gaudeamus.

Pönni, Antti 2005. Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona. Lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto/Taiteiden tutkimuksen laitos/Mediatutkimus.

Saarinen, Esa 1986. Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokratesta Marxiin. Juva: WSOY.

Salmi, Hannu 1996. Atoompommilla kuuhun! Tekniikan mentaalihistoriaa. Helsinki: Edita.

Sartre, Jean-Paul 2004. Minän ulkoisuus fenomenologisen kuvauksen hahmotelma. Helsinki: Tutkijaliitto.

Tähkä, Riitta 1989. Psykoanalyttinen näkökulma ajan kulumiseen. Teoksessa Aika ja sen ankaruus. Pirkko Heiskanen, toim. 55-75. Gaudeamus, Helsinki.

Veijola, Timo 2008. Ihmisen ja Jumalan aika. [WWW-dokumentti] <[http://www.kotu.oulu.fi/avoin/yleisluento/arkisto/2000/00\\_artikkeli6.htm](http://www.kotu.oulu.fi/avoin/yleisluento/arkisto/2000/00_artikkeli6.htm)> (luettu 24.08.2007).

YouTube, modern minimalistis, pt II. [WWW-dokumentti] <<http://www.youtube.com/watch?v=2QTxvmlA95Q>> (luettu 21.5.2007).



YouTube, 4:33. [WWW-dokumentti].

<<http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hL0E>> (luettu 8.2.2008).

Wikipedia, C. G. Jung. [WWW-dokumentti].

<[http://fi.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Jung](http://fi.wikipedia.org/wiki/Carl_Jung)> (luettu 20.3.2008).

Wikipedia, Eksistentialismi. [WWW-dokumentti].

<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Eksistentialismi>> (luettu 15.1.2008).

Wikipedia, John Cage. [WWW-dokumentti].

<[http://fi.wikipedia.org/wiki/John\\_Cage](http://fi.wikipedia.org/wiki/John_Cage)> (luettu 20.3.2008).

Wikipedia, Kuolinsoitto. [WWW-dokumentti].

<<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kuolinsoitto>> (luettu 21.3.2008).