

ÄÄNISUUNNITTELUN TOTEUTUS SPEKSISSÄ

Autoetnografinen tutkimus äänisuunnittelijan työstä sekä omasta tekijyydestä
Turkulaisessa humanistispeksissä

Juho Saari

Pro gradu -tutkielma

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

Huhtikuu 2021

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Sisällys

1	JOHDANTO	1
	1.1 Speksi ja äänisuunnittelu teatterissa	1
	1.2 Autoetnografiset lähestymistavat	3
	1.3 Tutkimuskysymykset	4
	1.4 Kirjallisuutta	5
	1.5 Tutkimuksen kulku	8
1	MENETELMÄT JA KESKEISET KÄSITTEET	10
	2.1 Tutkimusmenetelmät	10
	2.2 Speksi	14
	2.3 Oma tekijyys	16
	2.4 Äänisuunnittelu teatterissa	20
3	ÄÄNISUUNNITTELU JA SEN HAASTEET	23
	3.1 Lähtökohdat äänisuunnittelulle ja sen toteutukselle	23
	3.2 Äänisuunnittelun haasteet	26
	3.3 Ääniefektit	28
	3.4 Musiikkiesitykset	32
	3.5 Omat lähtökohdat	34
4	VISIOISTA TODELLISUUDEKSI	36
	4.1 Speksiproduktion todellisuus	36
	4.2 Sooninen tila	38
	4.3 Bändin tila ja kokoonpano	41
	4.4 Efektit	42
	4.5 Oma todellisuus	44
5	OMSTARTIT JA IMPROVISAATIO	47
	5.1 Omstart	47
	5.2 Improvisaatio ja flow	49
	5.3 Improvisaatio ja flow äänisuunnittelussa sekä ääniteknikon työssä	52
	5.4 Improvisaatio ja flow omassa oppimisprosessissa	54
6	LOPUKSI	58
	LÄHTEET	66
	LIITTEET	69
	1 Tekniikkakäsikirjoitus	69
	2 Aikataulut	71
	3 Äänitekninen scene-by-scene	73
	4 Lavakartta	79
	5 Suomen speksit	80

1 JOHDANTO

1.1 Speksi ja äänisuunnittelu teatterissa

Lähtiessäni ensimmäistä kertaa mukaan Turkulaisen humanistispeksin toimintaan en osannut arvatakaan, että muutamaa vuotta myöhemmin kirjottaisin Pro Gradu - tutkielmaani siihen liittyen. Kokemukseni teatterista ulottui pitkään katsojan rooliin, joten harrastelijateatterin maailmaan sukeltaminen oli hyppy siihen kuuluisaan syvään päätyyn - tuntemukseni teatterin toimintakulttuurista oli olematonta, ja kaikki ympärilläni oli uutta sekä ihmeellistä.

Lähdin alun perin speksiin apukäsiksi, mutta miksaajataustani innoittamana uskaltauduin hyppäämään mukaan esitysten tekniikasta vastaavaan tiimiin, ja pian olin jo vastuussa koko speksiproduktion tekniikasta sekä ääni- ja valosuunnittelusta. Sanotaan, että kun kerran lähtee mukaan harrastelijateatteriin - tai speksiin - ei sieltä enää halua pois. Oma kokemukseni speksistä on hyvin tämänkaltainen. Näiden lähtökohtien pohjalta aion tässä tutkimuksessa tarkastella speksiproduktion äänisuunnittelua, äänisuunnittelun toteuttamista sekä äänisuunnittelun roolia Turkulaisen humanistispeksin vuosien 2019-2021 produktiossa *Hotelli Globen arvoitus*. Pohdin omaa tekijyyttäni äänisuunnittelijana sekä -teknikkona ja pyrin tarkastelemaan harrastelijan tekijyyttä sekä sen kehittymistä akateemisessa kontekstissa.

Turkulainen humanistispeksi ry on vuonna 2016 perustettu Turun yliopiston opiskelijoiden harrasteyhdistys, joka on tuottanut ja esittänyt neljä speksiproduktiota: *Aino - aika turkulainen seikkailu* (2017), *N-BERG* (2018), *Pelagia - Kohtalon kompastus* (2019) sekä viimeisimpänä *Hotelli Globen arvoitus* (2020) (Turkulainen humanistispeksi, 2020), joka on tämän tutkimuksen tarkastelukohteena.¹ Oma speksimatkani alkoi vuonna 2016 *N-BERGIN* produktiossa, mutta tekniikan pariin siirryin vasta seuraavassa, Turun Kaupunginteatterilla esitetyssä *Pelagia - Kohtalon*

¹ Kirjoitushetkellä työn alla on viides produktio, *Aurantis: Tapaa minut Posankan varjossa*, joka on koronatilanteesta riippuen tarkoitus esittää huhtikuussa 2021. Allekirjoittanut on mukana tekniikassa

kompastus -produktiossa, jossa toimin ääniteknikkona. *Hotelli Globen arvoituksessa* nimikkeenäni oli niin sanottu tekniikkavastaava, ja työnkuvaani kuuluivat niin ääni- ja valosuunnittelu sekä niiden ajaminen. Turkulainen humanistispeksi on hyvin omanlaisensa, ja fantasiaelementit ovat olleet aiemmissa produktioissa vahvasti mukana. Produktiot ovat olleet hyvin paljon tekijöidensä näköisiä, ja varsinkin feministinen kriittisyys, ajankohtaiset ilmiöt sekä kulttuuri-ilmiöiden käsittely sekä parodiointi ovat näkyneet selkeästi esityksissä.

Speksillä tarkoitetaan interaktiivista ja musikaalipainotteista opiskelijateatteriesitystä sekä -produktiota. Oleellista speksissä on improvisaatio sekä yleisön läsnäolo. (Ollén 1979). Yleisö saa keskeyttää esityksen milloin tahansa huutamalla *omstart*, jolloin esiintyjien on improvisoitava edellinen kohtaus haluamallaan tavalla. Omstart'iin on mahdollista myös liittää erinäisiä määreitä, kuten "omstart kitarasoolo", jolloin esiintyjät toteuttavat omstartin sisällyttämällä siihen toivotun määreen. (Linköping's Student Spex 2020).

Improvisaatio on iso osa speksin taikaa, ja se sisällyttää mukaansa myös esimerkiksi lavastajat, puvustajat, maskeeraajat, ohjaajat sekä ääni- ja valoteknikot, sillä kuka tahansa speksiproduktion tekijä voi päätyä omstartin kohteeksi tai toteuttajaksi. Speksiesitys vaatiikin kaikilta tekijöiltään jatkuvaa läsnäoloa ja tarkkaavaisuutta. Omstart voi olla esimerkiksi valoshow, jolloin valoteknikon tai -tekniikoiden on mahdollisuus improvisoida valotekniikan avulla - omstartit ovatkin mahdollisuus päästä näyttämään omia taitojaan ja irtautumaan omasta roolistaan. Parhaimmillaan speksi onkin silloin, kun koko tekijätiimi on samalla aallonpituudella ja valmiina heittämään itsensä likoon.

Speksi vaatii kaikin puolin paljon liikkumavaraa, mikä vaikuttaa suuresti äänisuunnitteluun sekä tekniikan toteutukseen. Speksiesityksessä on äänisuunnitelmaa tehtäessä otettava huomioon se, että esityksessä voi tapahtua kirjaimellisesti mitä tahansa. Äänisuunnittelussa on siksi tasapainoteltava riittävän yksinkertaisen ja elävään esitykseen mukautuvan mutta samanaikaisesti näyttävän ja katsojajystävällisen

toteutuksen välillä. Perinteisesti teatterin äänisuunnittelussa pyritään tekemään hyvin tarkasti valmiiksi ohjelmoidut ajokartat joissa jokaiselle äänelle on tarkoituksensa, eikä sattumanvaraisuutta ole juurikaan mielletty osaksi teatteria (Brown 2010, 83). Speksissä kaikki ylimääräiset, kontekstin ulkopuolelle kuuluvat äänet - joku kulisseissa pudottaa jotain, laulajan mikrofoni unohtuu päälle musiikkiesityksen jälkeen - tulee osaksi esitystä yleisön kontaktin kautta. Omstart ja improvisaatio tuovat yllättäville ja suunnittelemattomille asioille merkityksen esityksen kontekstissa.

1.2. Autoetnografiset lähestymistavat

Tämä tutkimus hyödyntää autoetnografisia tutkimusmenetelmiä. Autoetnografialla tarkoitetaan henkilökohtaisen kokemuksen analysointia tieteellisessä kontekstissa, ja se ottaa vaikutteita niin laadullisesta tutkimuksesta, etnografiasta sekä kaunokirjallisuudesta. Autoetnografia käsittelee yksilön tunteita ja tekemistä ja asettaa nämä tieteelliseen kehykseen. (Ellis & Bochner 2000). Tarkastelun kohteena on yleensä tutkijan tai tutkimuskohteen asema ja rooli vallitsevassa ympäristössä (Adams, Jones & Ellis 2015). Itseäni kiehtoo autoetnografisen tutkimuksen tarinallisuus sekä mahdollisuus lähestyä tutkittavaa ilmiötä abstraktimmista kulumista. Autoetnografia tarjoaakin kokeilevampaa ja persoonallisempaa lähtökohdan ilmiöiden tarkasteluun kuin moni muu tutkimussuuntaus (Väätäinen 2009, 27).

Tutkimukseni kohteena ollessa oma tekijyyteni ja omat kokemukseni, voidaan puhua reflektiivisestä autoetnografiasta. Tällä tarkoitetaan sitä, kuinka tutkijan oma kokemus nousee tärkeäksi ominaisuudeksi tutkittavan kohteen tai ilmiön kontekstissa. Reflektiivisellä autoetnografialla on juuria feminismissä sekä feministisessä tutkimuksessa, joka on itselleni tuttu lähestymistapa erilaisten ilmiöiden tarkasteluun. (Ellis & Bochner 2000, 740–741). Tutkimuksen lähestyminen ilman feminististä tieteenkehystä tai sukupuolentutkimuksellisia piirteitä ei ole mielestäni mielekäästä, ja koenkin että 2020-luvulla nämä ilmiöt tulisi tunnistaa yleisesti tieteen piirissä niiden

kuitenkin vaikuttaessa paljolti siihen, kuinka näemme ja koemme maailmaa, kulttuuria sekä sosiaalisia ympäristöjä.

Eräs itselleni tärkeä teema on harrastajuus ja sen tarkastelu tieteellisessä kontekstissa. Musiikkitieteessä ja teatteritutkimuksessa puhutaan paljon äänisuunnittelusta ammattilaisympäristöissä, mutta harrastelijateatteri ei ole yhtä yleinen tutkimuskohde. Tutkimuksista puuttuu usein se, keitä ovat ammattilaispiirien ulkopuolella ovat äänisuunnittelijat - itseni kaltaiset, itseoppineet harrastelijat. Kaikkien polku äänisuunnittelijaksi tai teatteriharrastajaksi ei kulje samalla tavalla, ja itselleni teatteri on noussut vasta muutaman viime vuoden aikana rakkaaksi harrastukseksi. Aikaisempaa kokemuspohjaa tai tietoa alasta minulla ei kuitenkaan ollut juuri ollenkaan. Tuo lyhyt vaihe, jona täysin teatterista tietämätön henkilö muuttuu aloittelijasta harrastajaksi kiehtoo minua, ja haluan tämän tutkimuksen avulla pohtia ja valottaa tuota prosessia.

Hotelli Globen arvoituksen tekeminen oli itselleni oppimisprosessi monelta kannalta, sillä minulla ei taustaa valo- tai äänisuunnittelusta, ja niiden tekeminen ensimmäistä kertaa opetti paljon siitä, mikä toimii ja mikä ei. Oma taustani on rockbändeistä, minkä myötä huomasin kiinnostäväni enemmän huomiota fyysiseen äänitekniikkaan sekä bändin toimintaan. Myös ääniefektien sekä valojen suunnittelua lähestyin enemmän rock-keikan kannalta kuin teatterin vaatimalla tavalla. Omien taiteellisten sekä teknisten ratkaisuiden syiden ymmärtäminen onkin hyvin kiinnostavaa ja kehittäväää.

1.3 Tutkimuskysymykset

Kuinka äänisuunnittelu toteutetaan speksiteatterissa? Tämä on pohjimmiltaan se kysymys, johon pyrin tässä tutkimuksessa vastaamaan. Tavoitteenani on myös pohtia kysymyksiä siitä, mikä on äänisuunnittelun rooli interaktiivisessa speksiteatterissa ja millaisia haasteita speksi tuottaa äänisuunnittelulle sekä sen tekniselle toteutukselle. Henkilökohtaisemmalla tasolla pyrin vastaamaan kysymyksiin omasta tekijyydestä, ennen kaikkea kuinka harrastelijan oma tekijyys asettuu suhteessa tieteelliseen

kirjoittamiseen ja analyysiin. Pysin tunnistamaan oman tekijyyden eri osa-alueet ja niiden vaikutuksen siihen, millainen äänisuunnittelusta - ja myöhemmin toteutuksesta - syntyy ja millaisia prosesseja se pitää sisällään.

1.4 Kirjallisuutta

Toimiva äänisuunnittelu tarkoittaa sitä, että yleisö ymmärtää sen (Brown 2010, 131). Speksin mukautuvan luonteen takia toimivuuden käsitettä on venytettävä, sillä improvisoitavien äänitilanteiden ja -efektien tuominen yleisölle ymmärrettävään muotoon voi vaatia joissain tapauksissa paljon mielikuvitusta. Tämän takia suuri osa improvisoiduista äänitilanteista toisintaa jotain populaarikulttuurista tuttua ääntä tai musiikkinumeroa, kuten niin sanottu *sad trombone* wah wah -efekti. Toisaalta harvinaisempaan populaarikulttuurin ilmiöön pohjaava omstart voi tarjota sen ymmärtäville yleisön jäsenille unohtumattoman kokemuksen.

Teatterin ja äänen tutkija Ross Brown (2010) kertoo *Sound*-teoksessaan teatterin äänisuunnittelun historiasta ja vaiheista, sekä pohtii sitä mitä kaikkea äänisuunnittelu teatterissa mahdollistaa. Brown (2010, 3) kuvailee teatterin äänimaailmaa eräänlaiseksi melun ja musiikin hybridiksi. Brown (2010, 135) myös painottaa kuuntelemisen ja kuulemisen eroa teatterin kontekstissa. Esimerkiksi *Hotelli Globen arvoituksen* äänimaailmaa suunnitellessani halusin mukaan ambientia, äänimaailmaa, joka soisi kohtausten taustalla sijoittaen ne tiettyyn miljööseen. Brown (2010, 35–36) tuo esille tällaisen ehkä jopa hieman elokuvallisen äänisuunnittelun ongelmat teatterikontekstissa, jossa kaikki ylimääräinen ääni voi muuttua nopeasti häiriöksi. Teatterissa tunnelman luomiseen tarvitaankin äänisuunnittelun lisäksi myös muiden taiteellisten tekijöiden panosta, sillä vaikka esityksellä olisi kuinka hieno ja näyttävä äänimaailma, niin mikäli esimerkiksi puvustus tai lavastus eivät tätä tukisi jäisi lopputulos keskeneräiseksi. Brown (2010) painottaakin onnistuneen teatteriesityksen olevan kaikkien tekijöidensä summa.

Musiikin ja tanssin tutkija Hanna Väätäinen (2009) on tarkastellut omaa tekijyyttään sekä rooliaan ryhmänvetäjänä turkulaisen Taika-tanssiryhmän toiminnassa. Väätäinen tuo esille tätäkin tutkimusta varten tärkeitä käsitteitä, kuten kenttäruumiin (ks. Väätäinen 2009, 56–61), kokeilevan etnografian (ks. Väätäinen 2009, 26–27) sekä oman tekijyyden, joihin palaan myöhemmin. Väätäinen (2009, 65) pohtii myös sitä, kirjoitetaanko autoetnografista tekstiä itselleen vai muille, mikä on toisintoa Ellisin, Adamsin ja Bochnerin (2000, 5–6) teorialle siitä, kuinka autoetnografista tutkimusta voidaan pitää niin sanottuna terapeuttisena kirjoittamisena. Itselleni tutkimus on ennen kaikkea omaan tekijyyteen, sen kehittymiseen sekä oppimisprosesseihin tutustumista, enkä esimerkiksi tarkastele niinkään muiden tekijöiden toimintaa tämän tutkimuksen kontekstissa. Haluan onnistua tallentamaan harrastelijan kokemuksia ja tunteja omasta tekemisestä äänisuunnittelun parissa, ja asettaa sen tieteelliseen kehykseen.

Näyttelijä Riku J. Korhonen (2013) on tutkinut autoetnografisesta näkökulmasta omaa tekijyyttään näyttelijänä teatterissa. Hän tuo esille keskittymisen taidon ja ennen kaikkea sen vaikeuden, ja pohtii näyttelijän keskittymistä ilmiönä. Hän pohtii myös flow'n käsitettä, josta on kirjoittanut paljon myös psykologi Mihaly Csikszentmihalyi (muun muassa kokoelmateoksessa *Flow and the Foundations of Positive Psychology. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*, 2014)

Tätä pohdintaa voi soveltaa speksiteatterissa ääniteknikon tekemiseen esitysviikolla, jolloin fokuksen on oltava täysin meneillään olevassa esityksessä. Jos flow-tila häiriintyy hetkeksikään esimerkiksi kännykän näpertelyn tai tylsistymisen takia, on siihen vaikea palata, ja esitys tuntuu etäiseltä. Toisaalta mikäli teknikko pääsee uppoutumaan esitykseen ja tarinaan sekä omistarteihin, on keskittyminenkin helpompaa. Haluan tässä tutkimuksessa hieman tarkastella juuri tuota keskittymisen tarvetta esityksissä, sillä se vaikuttaa myös huomattavasti esityksen tekniseen kulkuun ja onnistumiseen.

Jokainen teatteriesitys on erilainen, mutta ne jakavat samoja rakennuspalikoita. Taitelija ja tutkija Annette Arlander (1998, 43–45) esittää teatteriesityksille neljää perustyyppiä:

- 1) avoimen esittävä suora puhuttelu,
- 2) avoimen esittävä epäsuora puhe,
- 3) esiintyvä suora puhuttelu sekä
- 4) esiintyvä epäsuora puhe.

Hotelli Globen arvoitus sekä speksi ylipäänsä seikkailee perustyyppien 1 ja 2 välillä, mikä tarkoittaa sitä, että esitys ja esiintyjät tunnustuvat katsojien läsnäolon ja paikoin puhuttelevat näitä suoraan. *Hotelli Globen arvoituksessa* yhtenä hahmona oli kertoja, joka toimi linkkinä esityksen maailman ja katsojien välillä suunnaten dialoginsa suoraan katsojille ja pyytään näiltä reaktioita. Näin interaktiivisuus on jo sisäänrakennettuna esityksessä. Teatteri-ilmaisun ohjaaja Reetta Vehkalahti (2008) toteaa, että teatteri kaipaa katsojaa, ja mielekäs teatterin *harrastaminen* tarvitsee kiintopisteen jota kohti kulkea, eli esityksen. Vehkalahti nostaa kuitenkin myös esille sen, että harrasteteatterissa esityksen ei tulisi nousta itsetarkoitukseksi, kaiken muun tekemisen yläpuolelle. Hän pohtiikin onnistuneen esityksen käsitettä ennen kaikkea esityksen tekijöiden kautta. (Vehkalahti 2008, 38–39).

Aihetta käsittelevän kirjallisuuden lisäksi pohjaan tässä tutkimuksessa ennen kaikkea omiin muistiinpanoihini ja kokemuksiini äänisuunnittelusta. Olen koonnut ja puhtaaksikirjoittanut omat muistiinpanoni (JS1 2020.) sekä aikataulut produktion etenemisestä, esimerkiksi visuaalisen ilmeen suunnittelukokouksista, tuotantopalavereista sekä tapaamisista ohjaajan kanssa. Tämän lisäksi käytän tutkimusmateriaalina niin sanottua *scene by scene* (SBS, vapaasti suom. kohtaaus kohtaaukselta, ks. kuva 1 ja liite 3) -käsikirjoitusta äänisuunnitelmista (JS3 2020), joka sisältää kohtaaus kohtaaukselta suunnitellut ja toteutettavat äänitilanteet.



Kuva 1: Esimerkkisivu scene by scene -käsikirjoituksesta.

Lisäksi tutkimusmateriaalina on esityksen käsikirjoitus sekä produktion alkuvaiheilla tekemäni äänitekninen käsikirjoitus (JS2 2019. Ks. Liite 1), joka on koottu ensimmäisten käsikirjoituksen lukukertojen jälkeen syntyneistä ideoista sekä huomioista. Esitysviikolta käytössäni on tekniikkatiimille tekemäni yksinkertainen, jatkuvasti elänyt muistio (JS4 2020), joka sisältää tärkeimmät äänitilanteet sekä kohtausten vaihdot. Tämän lisäksi materiaalina on lavakartta (JS5 2020. Ks. Liite 4) joka sisältää myös speksin bändin instrumentit yksityiskohtaisemmin. Tuen joissain tapauksissa äänimuistiinpanoja sekä -suunnitelmia valotekniikan vastaavilla, sillä olin myös vastuussa valosuunnittelun toteuttamisesta ja *Hotelli Globen arvoituksessa* ääni ja valo tukivat jatkuvasti toinen toisiaan - mikä oli myös osaltaan tietoinen valinta taiteelliselta puolelta. Tutkimuksen kannalta oleelliset materiaalit löytyvät puhtaaksikirjoitettuna ja jäsenneltynä liitteistä.

1.5 Tutkimuksen kulku

Aloitan tutkimuksen tarkastelemalla hieman speksiteatterin historiaa sekä speksin rakennetta. Tämän lisäksi pohdin lähtökohtia oman tekijyyteni tarkasteluun sekä pohdin, kuinka lähdin lähestymään äänisuunnittelua. Tarkastelen sitä, kuinka äänisuunnittelu

rakentuu speksiproduktion etenemisen myötä ja mitkä tekijät siihen vaikuttavat. Samalla pohdin omaa rooliani ja ennen kaikkea sitä, kuinka olen lähtenyt lähestymään erilaisia käsikirjoituksen sekä muiden taiteellisten vastaavien visioita. Tämän jälkeen käsittelen sitä, kuinka suunnitelmat toteutuvat raksaviikon aikana ja kuinka ne elävät harjoituksissa ja esityksissä. Pohdin omaa tekijyyttä osana esitystä sekä ‘’omstarttien’’ haasteita. Haluankin ajatella koko tekniikan tekemisen ja ajamisen ikään kuin yhtenä esiintyjänä speksissä, ja pohdinkin, kuinka tämä ajatus peilautuu todellisuuteen. Lopuksi tarkastelen sitä, kuinka tekninen toteutus onnistui ja kuinka oma tekijyyteni näkyi speksin kontekstissa.

2 MENETELMÄT JA KESKEISET KÄSITTEET

2.1 Tutkimusmenetelmät

Lähestyn omaa tekijyyttäni sekä työskentelyä speksin äänisuunnittelun parissa autoetnografisen lähestymistavan kautta. Tiedotusopin tutkijoiden Carolyn Ellisin ja Arthur P. Bochnerin (2000) mukaan autoetnografia on monitasoinen, autobiografinen tieteellisen kirjoittamisen sekä tutkimuksen metodi, joka yhdistää yksityisen (*minä*) kulttuuriseen kehykseen (*teatteri*). Autoetnografiassa pyrkimys on tuoda henkilökohtaisuutta sekä persoonallisuutta erilaisiin kulttuurisiin ilmiöihin (Bochner 2000, 739). Ellis ja Bochner (2000, 740) tuovat esille, että autoetnografialla on tieteellisiä juuria niin laadullisessa tutkimuksessa kuin feministisessä metodologiassa.

Tiedotusopin tutkijoiden Tony E. Adamsin ja Ellisin sekä teatteritutkija Stacy Holman Jonesin (2015, 21) mukaan autoetnografia voidaan mieltää pohjimmiltaan laadulliseksi tutkimukseksi, sillä se tarjoaa nyansoitua, monimutkaista ja hyvin spesifiä tietoa tietyistä elämistä ja kokemuksista kokonaisuuksien sijaan - laadulliset tutkimusmenetelmät keskittyvät juuri ihmisten pyrkimyksiin, motivaatioihin, tunteisiin ja toimintoihin. Autoetnografiaa voi kuvailla henkilökohtaisen kokemuksen analysoinniksi tieteellisessä kontekstissa (Ellis, Adams & Bochner 2011).

Voidaan sanoa, että "autoetnografisessa tutkimuksessa tutkija on itse kokemuksineen tutkimusmateriaalin lähteenä ja toimii reflektoidulla sekä häivyttämällä henkilökohtaisen ja julkisen välisen kuilun" (Korhonen 2013, 49–51). Tämä ajatus henkilökohtaisen kokemuksen tarkastelusta onkin itselleni mielekästä, sillä vaikka haluan ymmärtää sosiologiselta kannalta ihmisten käyttäytymistä ja ilmiöiden syitä, koen että yksittäisten ihmisten henkilökohtaisille kokemuksille ja tunteille on tilaa myös tieteellisessä kontekstissa. Tämä on vahvasti kytköksissä länsimaiseen individualismiseen kulttuuriin, jossa yksilökeskeisyys on selkeästi ihmisten tekemistä värittävä tekijä - sosiaalinen media ja oman elämän jokaisen aspektin jatkuva jakaminen muiden kanssa on tästä hyvä, monien tunnistama esimerkki.

Adam, Jones ja Ellis (2015, 1–2) kuvailevat autoetnografiaa ennen kaikkea taiteellisiksi tarinoiksi, kertomuksiksi, jotka kertovat kirjoittajasta itsestään ja niitä tarkastellaan kulttuurin kehysten läpi. Heidän mukaansa autoetnografian tieteellisen tutkimusmenetelmänä voi tiivistää seuraaviin pääkohtiin:

- 1) Kirjoittajan omat kokemukset kuvailevat ja kritisoivat kulttuurisia uskomuksia, tapoja ja kokemuksia.
- 2) Tutkimus tunnistaa ja arvostaa tutkijan suhteita muihin.
- 3) Tutkimus reflektoi itseyyttä ja ympäröivää yhteiskuntaa.
- 4) Tutkimus näyttää ihmiset keskellä prosessia.
- 5) Tutkimus balansoi akateemisen ja metodologisen välillä pohtien tunnetta ja luovuutta.
- 6) Tutkimus pyrkii kohti ajatusta paremmasta yhteiskunnasta.

Myös sosiologi Pertti Alasuutari (1999) tunnistaa laadullisten menetelmien tarinallisuuden ja ennen kaikkea lopputuloksen kirjallisuuden. Häntä lainaten ”ajatus siitä, että kirjoittaminen on vain tulosten raportoimista, on huolella vallittu myytti.” (Alasuutari 1999, 280–281). Tämä ajatus tiivistää mielestäni hyvin sen, kuinka itse lähestyn tieteellistä kirjoitusprosessia. Pelkkien tulosten ja päätelmien sijaan haluan tarkastella tarkemmin sitä prosessia, miten kaikki oikeastaan tapahtuu. Itse tutkimuksen kirjoittaminen, kuten Alasuutarikin muistuttaa, on iso ja tärkeä osa prosessia, sillä sen aikana tulee huomaamattakin tarkastelleekseen omaa itseään ja omaa tekijyyttään. Jokainen kirjoituskerta ja jokainen tekstiin myöhemmin tehty muokkaus on merkki omasta oppimisesta sekä kyvystä kehittää omaa ajatteluaan.

Toisaalta autoetnografista tutkimusta voisi lähestyä myös fiktiivisyyden kautta, mikäli tutkimus tarjoaa siihen mahdollisuuden. Psykologi Helena Oikarinen-Jabai (2012) kuvailee fiktiivisen etnografian menetelmää, jolloin tutkimusaiheita käsitellään esimerkiksi tarinan - fiktiivisen tekstin - kautta. Kyseessä voi olla perinteinen draaman rakenteita noudattava teos tai jopa niin sanottu fiktiivinen tutkimus, jossa kuitenkin ennen kaikkea tarkastellaan käsiteltävää ilmiötä uusien silmien kautta antaen lukijalle

mahdollisuus ymmärtää kyseessä olevaa ilmiötä sille tarkoitettussa kontekstissa (Oikarinen-Jabai 2012, 61).

Ajatus romaaniksi muotoillusta tutkimuksesta kiehtoo minua, ja voisinkin kuvitella, että jos olisin esimerkiksi ollut produktiossa näyttelijänä, lähtisin lähestymään tutkimusta paljon tarinallisemmin, jolloin olisi mahdollisuus tuoda oman tekemisen välittämiä tunteita ja ajatuksia vielä lähemmäs lukijaa. Tarkastelun kohteena kuitenkin ollessa juuri äänisuunnittelu, ei puhdas tarinallisuus tarjoa tieteellisessä kontekstissa riittävästi tietoa ja informaatiota, sillä äänisuunnittelu ja -toteutus itsessään on lopulta melko teknistä ja teknologiapainotteista. Toki on myös tärkeää pohtia niitä kulttuurisia ja sosiologisia aspekteja, jotka eri äänitekniisiin valintoihin vaikuttavat.

Hanna Väätäinen (2009) tuo tähän liittyen esille kokeilevan etnografian käsitteen. Kokeileva etnografia pohjaa feministisen etnografian kokeellisuuteen ja uusien tutkimusmetodien kehittämiseen. Väätäinen tuo esille sen, että kokeileva etnografia voi olla esimerkiksi tieteellinen elokuva, sillä kirjoitusmuodossa julkaistut tieteelliset tutkimukset palvelevat ennen kaikkea niitä, jotka osaavat lukea ja ymmärtää tieteellistä tekstiä. Kokeileva etnografia pyrkiikin tavoittamaan myös tämän akateemisen kehyksen ulkopuolelle jääviä, silti ilmiöstä kiinnostuneita ihmisiä. (Väätäinen 2009, 26–27).

Kuten fiktiivinen etnografia, myös kokeilevan (auto)etnografian menetelmä, jos ei suoranaisesti niin ainakin välillisesti on vaikuttanut omaan tieteelliseen ajatteluuni ja näin myös siihen, millaiseksi tämä tutkimus tulee muotoutumaan. Vaikka tarkoitukseni onkin tarkastella äänisuunnittelua ja omaa tekijyyttä tarkasti ja pohdiskellen, haluan silti kyetä tarjoamaan jotain myös lukijalle, joka ei tunne kaikkia tieteellisiä käsitteitä tai ilmaisutapoja. Abstraktin ilmiön, kuten teatteriesityksen yksittäisen äänitilanteen, lähestyminen kuvailevalla ja kertovalla tavalla tarjoaa mielekkäämpää informaatiota käsiteltävästä ilmiöstä verrattuna siihen, että tyytyisi vain toteamaan mitä tapahtui.

Taiteilija ja taiteen tohtori Leena Valkeapää (2012) nostaa esille autoetnografisen tutkimuksen kannalta tärkeän taidon: taiteellisen ajattelemisen. Taiteellisella ajattelemisella Valkeapää tarkoittaa tilaa, jossa ihminen on valpas omasta passiivisuudestaan, aistisuudestaan/aistillisuudestaan sekä kehollisuudestaan. Se vaatii hänen mukaansa tietynlaista virittäytymistä jolloin mahdollistaa antautumisen, avautumisen ja vastaan ottamisen taiteelliselle ajattelulle. Leena Valkeapää tuokin esille taiteellisen ajattelun osana tutkimusta, ja kuinka se mahdollistaa kokemuksellisuuden osana perinteisempää tutkijuutta. (Valkeapää 2012, 74).

Vaikka en itse koe jatkuvasti speksiä tehdessäni olleeni tietoisesti virittyneenä tällaiseen jatkuvan tiedostamisen ja tutkimisen tilaan, hahmotan kuitenkin myös sen, kuinka havainnoin omia tekemisiäni ja ympärilläni tapahtuvia asioita: kiinnitin huomiota pieniinkin yksityiskohtiin, ja pyrin tekemään mahdollisimman paljon ja kattavasti muistiinpanoja myös ääni- ja valoteknisten asioiden ulkopuolelta.

Valkeapää (2012) tuo esille passiivisen läsnäolon merkityksen taiteellisen ajattelemisen kontekstissa. Hänen oma tutkimuksensa ja sen teemojen käsittely oli suureksi osaksi passiivista työtä, sillä tutkimus oli osa hänen jokapäiväistä elämäntapaansa - kuten myös speksi oli iso osa omaa arkeani niin ajankäytöllisesti kuin sosiaalisten suhteidenkin puolesta. Tutkimusteemojen kanssa eläminen mahdollistaa ilmiöihin palaamisen, sillä ne esiintyvät ja toistuvat erilaisissa muodoissa. (Valkeapää 2012, 79). Valkeapää huomauttaa passiivisuuden olevan osa tutkimustaitoa. Hänen mukaansa on kyettävä myöntämään olevansa osa kokonaisuutta. Se tuo myös haasteita, sillä tutkimus ei missään vaiheessa ole poissuljettavaa, verrattaessa esimerkiksi kenttätutkijoihin jotka aineiston saatuaan siirtyvät muualle tekemään varsinaisen tutkimustyön - passiivisuus on sitä, että tunnistaa oman paikkansa tutkimusympäristössä. (Valkeapää 2012).

Autoetnografiaa voidaan siis kuvailla monin tavoin. Pohjimmiltaan se on kuitenkin pyrkimys ymmärtää yksilöä eikä niinkään yleisluontoisia tai yhteiskunnallisia ilmiöitä suuressa mittakaavassa. Tämä on myös se ajatus, josta olen lähtenyt tutkimustani lähestymään, sillä vaikka haluan tallentaa osan turkulaista speksikulttuuria tieteelliseen

kontekstiin, on tavoitteeni ennen kaikkea ymmärtää miksi juuri minä olen tehnyt mitään ja mitkä tekijät ovat tekemiseeni vaikuttaneet.

2.2 Speksi

Speksi on yksi opiskelijateatterin tunnistettavimmista suuntauksista. Nykymuotoinen speksin käsite on syntynyt Ruotsissa 1800-luvulla, kun perinteisempään harrastelija- ja opiskelijateatteriin yhdistyi musikaalisempi ote. Vaikka turkulaisen opiskelijateatterin historia ulottuu aina 1600-luvulle ja osassa näytelmistä oli melkein speksimäisiä Aspekteja, oli ensimmäinen varsinainen speksimuotoinen esitys Suomessa Espoon Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan järjestämä vasta vuonna 1933. Näitä tempaustyyllisiä ”teekkarispeksijä” järjestettiin aina 1960-luvulle asti, mutta niiden suosio hiipui ja lopulta niiden järjestäminen lopetettiin kokonaan. (Ollén 1979).

Vanhimmaksi varsinaiseksi suomalaiseksi speksiksi mielletään ruotsinkielinen Medicinarklubben Thoraxin speksi, joka alkoi 1950-luvulla ja on toiminnassa vielä tänäkin päivänä. Suomalainen speksiperinne koki uuden tulemisen 1980-luvulla, ja sittemmin uusia speksiyhdistyksiä on perustettu lukuisiin yliopistoihin ja tiedekuntiin, ja nykyään Suomessa onkin jo 35 speksiä. (Ollén 1979).²

Turkulaisen humanistispeksi on melko uusi tekijä suomalaisella speksikentällä. Vaikka Turussa on tätä nykyä pitkä ja laadukas speksikulttuuri sekä -perinne, ei humanistisella tiedekunnalla ollut omaa speksiä ennen vuotta 2016, jolloin Humanitas ry, Turun yliopiston humanististen tiedekunnan opiskelijoiden edunvalvontajärjestö, teki aloitteen speksin perustamisesta. Humanistispeksille olikin kysyntää, ja muutamassa vuodessa se on kasvanut melkoisesti, mutta ennen kaikkea vakiinnuttanut paikkansa Turun speksikartalla.

² ks. Liite 5 ”Suomen speksit”

Turkulainen humanistispeksi on hyvin persoonallinen ja peilaileekin vahvasti tiedekunnan opiskelijoiden arvomaailmoja ja asenteita. Turkulaisuus on ollut merkittävässä roolissa Turkulaisen humanistispeksin produktioissa: Ensimmäinen speksi, *Aino - aika turkulainen seikkailu*, oli aikamatkustelulla kyllästetty seikkailu läpi Turun eri vaiheiden. Niin ikään toisessa speksissä, *N-BERG - Kadonnut yhteys*, seikkailtiin Turussa - tällä kertaa tosin tulevaisuudessa. Spekseissä on alusta asti ollut merkittävässä roolissa leikittely, anakronismi ja historiallisten ilmiöiden yhdistäminen nykyiseen kulttuuriseen kontekstiin (Ollén 1979). Kolmas speksi, *Pelagia - Kohtalon kompastus*, olikin juuri historiallinen seikkailu, jossa miljöönä toimi Turun sijaan antiikin Kreikka. Ajankohtaiset ja puhuttavat kulttuuriset ilmiöt olivat kuitenkin selvästi esillä juonessa.

Tämän tutkimuksen kirjoitusajankohtana ja aiheena toimii neljäs Turkulainen humanistispeksi, *Hotelli Globen arvoitus*, joka poikkesi edeltäjistään melkoisesti. Aiempien speksien ollessa melko abstrakteja ja hyvinkin mielikuvituksellisia, *Hotelli Globen arvoitus* otti realistisemmän ja konkreettisemmän lähestymistavan esitykseen, mikä tarjosi myös paljon mielenkiintoisia, synkronoituja ääni- ja valotilanteita.

Kirjallisuustieteilijä Gunnar Ollén (1979, 129–132) kuvailee speksiä ennen kaikkea intohimoksi, ei niinkään ammatiksi. Oleellista speksissä on improvisaatio sekä yleisön läsnäolo: Yleisö saa keskeyttää esityksen milloin tahansa huutamalla omstart. Omstart'in myötä esiintyjien on improvisoitava edellinen kohtaus haluamallaan tavalla. Omstart-käytännöt ja perinteet vaihtelevat spekseittäin: joissain spekseissä, kuten Turkulaisessa humanistispeksissä, omstart'ia ei saa huutaa esimerkiksi musiikkiesityksen päälle, kun taas toisissa tämä sallitaan.

Omstart'iin on mahdollista lisätä myös jokin haluttu määre, esimerkiksi "omstart kitarasoolo", jolloin esiintyjät pyrkivät toteuttamaan parhaaksi näkemällään tavalla tämän määreen kohtauksen ja esityksen kontekstissa. Speksin esiintyjä - yleisö -suhde onkin hyvin merkittävä tekijä siinä, millaiseksi esitys muotoutuu. Monet teatteritutkijat puhuvat niin sanotusta rampista yleisön ja esiintyjien välissä, joka voi olla joko fyysinen

tai kuvitteellinen objekti, joka asettuu yleisön ja esiintyjien väliin luoden kaksi erillistä maailmaa. Speksissä tämä ramppi pyritään ainakin osittain häivyttämään ja näin yleisö asetetaan esiintyjien kanssa ainakin osittain samaan maailmaan. Annette Arlanderin (1998, 34–35) esittämien teatterin yleisösuhteen perustyyppeihin verratessa voidaankin todeta, että speksi ei oikein asetu mielellään raameihin, vaikkakin pohjimmiltaan sen voisi mieltää erääksi konventioteatterin muodoksi.

Avaan seuraavaksi muita speksiin ja ennen kaikkea speksiproduktioon liittyviä, tämän tutkimuksen kannalta oleellisia käsitteitä. On huomioitava, että vaikka nämä käsitteet ovat osittain yleismaailmallisia ja voivat esiintyä samoilla nimillä muissakin speksi- tai teatteriproduktioissa, on niiden merkitykset avattu ja ymmärretty juuri Turkulaisen humanistispeksin ja *Hotelli Globen arvoitus* -produktion kontekstissa.

Tekniikkavastaava, jonka roolissa itse toimin, on speksin ääni- ja valoteknisistä asioista vastaava henkilö, joka hankkii muun muassa tarpeellisen teknisen kaluston, suunnittelee muiden taiteellisten tiimien kanssa audiovisuaalisen ilmeen sekä valitsee ja on vastuussa tekniikkatiimistä. Tekniikkatiimi on ryhmä henkilöitä, jotka ovat vastuussa esitysten tekniikan ajamisesta sekä pystyttämisestä. Niin sanotulla ‘*raksaviikolla*’ tarkoitetaan esitysviikkoa edeltävää aikaa, jona esityksen tekniikka ja lavastus kootaan ja itse esitys hiotaan lopulliseen kuosiinsa. Tekninen läpimeno tai ‘*läpäri*’ on esityksen läpikäyminen siten, että tekniikka - esimerkiksi valo- ja äänitilanteet - testataan ja säädetään. Samalla myös ohjelmoidaan ajolista tarvittaviin laitteisiin. SBS eli *scene-by-scene* on visuaalinen jokaisesta kohtauksesta tehty käsikirjoitus, johon on merkitty niin lavasteiden paikat kuin kohtauksen valo- sekä äänitilanteet.

2.3 Oma tekijyys

Autoetnografinen metodologia mahdollistaa taiteellisen tekemisen sekä luomisen tutkimuksen tutkijan omista lähtökohdista. Taiteilijan asettautuminen tutkijaposition ja näin tarkastellessa omaa taiteellista tekijyyttään on mahdollista saada hyvinkin tarkkaa

ja henkilökohtaista tietoa luomisprosessista mutta myös ihmisistä. Oman tekijyyden tarkastelu on vahvasti kytköksissä uusmaterialistiseen lähestymistapaan taiteentutkimuksessa. Uusmaterialistisella lähestymistavalla pyritään tarkastelemaan kutakin taiteenalaa erityisenä olotapana sen sijaan, että se tukeutuisi liikaa kieleen ja kirjallisuuteen liittyvään termistöön. Tämän lähestymistavan kontekstissa taidetta ja sen tekemistä tutkitaan ennen kaikkea elävinä tapahtumina ja esimerkiksi ruumiillisesti tuotettuina tapahtumina. (Väätäinen 2009, 39).

Taiteilijatuokijuuuteen liittyy kenttärumiin käsite, jota voisi kuvailla käsitteellisen ja tekemisen ajattelun yhteenkietoutumaksi. Tällöin tieteellisen tai filosofisen ajattelun näkökulma on aktiivisesti tekemisissä tutkittavan ilmiön fyysisyyden kanssa. (Väätäinen 2009, 57). Voidaan puhua myös tekijätiedosta, jolloin tiedettä, esimerkiksi etnografista tutkimusta, tekevä tietää ja omaa omakohtaista kokemusta tarkastelemastaan tekemisestä tai ilmiöstä. Tällöin tutkija kykenee ymmärtämään tarkastelemansa ilmiön nyansseja eri tavalla kuin ulkopuolinen, ja kykenee myös tutkimuksessaan hyödyntämään tuntemustaan ilmiöstä ja siihen liittyvistä tekijöistä. (Haveri 2012, 21). Myös aiemmin mainittu näkemys taiteellisesta ajattelemisesta on oman tekijyyden tutkimuksen kannalta tärkeä ottaa huomioon. Itse samaistun myös opettajatutkija Maarit Marttilan (2016, 18) pohdintoihin siitä, kuinka tutkimusta ajaa kiinnostus ymmärtää omaa oppimisprosessiaan ja sitä, mitä on omassa tekemisessään oppinut.

Viime aikoina on noussut näkemys siitä, että taiteen tekemisenkin voi nähdä tiedonhankinnan välineenä. Tekeminen ja tekijyys auttaa ymmärtämään käsillä olevaa ilmiötä aivan eri tavoin ja eri näkökulmista kuin sen analysointi pelkästään ja ainoastaan tieteellisestä kehyksestä. Voidaankin puhua niin sanotusta taiteen tietämisen näkökulmasta, missä taide ei ole pelkästään tutkimuksen kohde vaan myös yksi menetelmä muiden rinnalla (Haveri & Kiiski 2012, 7). Taiteen tekeminen tieteellisenä metodina haastaa perinteistä tieteellistä ajattelua ja ”asioiden tekeminen uudella, omalla tavalla, vaati aina riskien ottoa” (Erkkilä 2012, 11). Taide- ja tiedemaailma ei pääsisi eteenpäin, mikäli uusia teorioita ei yritettäisi kehittää eikä haluttaisi pyrkiä haastamaan

olemassa olevia malleja ja asenteita. Tieteen pyrkimyksenä on pohjimmiltaan uuden löytäminen.

Erkkilä (2012) nostaa tähän liittyen esille käsitteen mystisestä aikuisuudesta joka on vallitseva ilmiö nykyisessä yhteiskunnassa. Ajatus siitä, että tietyn pisteen ohitettuaan on alettava toimimaan ja käyttäytymään yhteiskunnan luomien aikuisuuden normien mukaisesti on jotain, mitä taiteilijat kiertävät hyväksytysti. Erkkilä käyttää skeittausesimerkkiä: miksi harrastus tulisi lopettaa tiettyyn iän saavutettuaan, ja miksi siitä ei voisi nauttia niin kauan kuin elää? Taiteilijan ammatti voidaan mieltää aikuisten leikiksi, mutta toisaalta se myös erottaa heidän niin sanotuista tavallisista ihmisistä. Leikkiminen muuttuu ”mystisen aikuisuuden” myötä oudoksi, ja aikuisia jotka sitä tekevät pidetään hieman omituisina, mikä myös kulttuurisessa kontekstissa on mielleltävissä taiteilijoihin, joita kuvataan usein myös eriskummallisina ihmisinä. (Erkkilä 2012).

Myös tieteen kentällä tämä ”mystinen aikuisuus” näkyy vahvana ilmiönä: pyritään tutkimaan hyväksytyjä ja yleisesti hyödyllisiä aihealueita, kun taas kokeellinen ja ihmisen omaa luonnetta tutkiva tutkimus jää taka-alalle. Autoetnografinen sekä taiteellisempi tutkimus ehkäpä arvostetaan hieman matalammalle kuin moni muu tieteen suuntaus. (Erkkilä 2012, 13). Erkkilä (2012, 15) pohtiikin, pitääkö tutkimuksen tuottaa uusia näkökulmia vai vain toisintaa jo olemassa olevia.

Aiemmin mainittu tekijätieto onkin yksi käsite, jonka kautta voidaan lähteä pohtimaan taiteilijatutkijan asemaa. Lähtemättä sen enempää pohtimaan taiteen käsitettä, on huojentavaa ajatella, että taiteilija voi tutkijankin positiossa kohdata taidetta kaikkialla ympärillään, vaikka sitä ei ensisijaisesti sellaiseksi mielletäisikään (Haveri 2012, 21–23). Taidekasvattaja ja tutkija Minna Haveri (2012) muistuttaa, että taiteen rajat perustuvat olemassa oleviin sopimuksiin, mutta toisaalta nämä sopimukset ovat usein vain tietyssä ajassa ja paikassa syntyneitä kulttuurisidonnaisia konteksteja ja instituutioita. Jos ajattelun lähtökohtana on se, että taiteen tulee olla tiukasti rajattua ja valvottua, jää sen ulkopuolelle paljon merkittävää ja kaunista, ennen kaikkea yksilöistä

kertovaa taidetta, joka vaipuisi muuten unohduksiin (Haveri 2012). Vallitseva ajatus on se, että ”taiteella ja teoksilla on taito puhua sellaisestakin, mistä ihmiset vaikenivat.” (Haveri 2012, 30). Ajatus siitä, että taide toimii myös yksilön mahdollisuutena kertoa omaa tarinaansa ja tunteitaan tarjoaa paljon enemmän kuin rajoittunut ajatus taiteesta rajattuna konstituutiona.

Luovan työn tekemisen ymmärtäminen onkin hyödyllinen taito tutkijalle (Haveri 2012, 29). Toisaalta yksi autoetnografisen tutkimuksen haasteista on sen luonne. Voiko muu kuin kirjallinen tai visuaalinen, fyysinen ja aktuaali aineisto olla tutkimuksen aineistona (Seddiki 2012, 35)? Mikäli tutkimusaineisto rajattaisiin tiukasti vain fyysisesti tarkasteltavissa oleviin objekteihin, jättäisi se juuri autoetnografisen lähestymisen ja tekijätiedon kannalta oleellisen, psyykkisen ulottuvuuden kokonaan huomioitta. Tällöin tutkijan tai taiteilijatutkijan oma kokemus ei olisi käypää tutkimusmateriaalia, jolloin henkilökohtaisen kokemuksen pohtiminen ei olisi kovin mielekäästä, koska sillä ei olisi tieteellistä painoarvoa. On mielestäni kuitenkin hyvin tärkeää ottaa tutkimuksessa huomioon myös tämä metafyyminen taso, sillä se tarjoaa uusia ja henkilökohtaisia, samaistuttavia näkökulmia.

Tanssin tutkija Kirsi Heimonen (2012) kysyykin, että miten hän voisi tietää tanssimisen tutkimuksesta, ja tarjoaa tähän outouttamisen menetelmää. Outouttamisen menetelmä tarkoittaa pohjimmiltaan sitä, että itselle tuttu tutkimusaihe tehdään vieraaksi olemalla sellaisten ihmisten seurassa, joille kyseinen aihe on vieras (Heimonen 2012). Outouttamisen menetelmä on osa teatteria aivan arkisena osana, sillä itse olen oppinut paljon esimerkiksi tekniikasta ja sen tekemisestä lievästi samalla tavalla: olen sekä itse mennyt mukaan tarkastelemaan mitä itseäni kokeneemmat ja pidempään teatterin tekniikan parissa olleet ovat tehneet, mutta myös kuunnellut, tarkkaillut ja pyrkinyt löytämään vastauksia itseäni kokemattomampien teknikoiden parissa. Yhdessä ihmettely ja ratkaisujen löytäminen on loistava tapa löytää ratkaisuja ja uutta tietoa.

2.4 Äänisuunnittelu teatterissa

Teatteri on äänisuunnittelun ja -toteutuksen kannalta mielenkiintoinen konteksti. Tutkimuksen kannalta on oleellista huomioida, mitä kuuluu toisaalta ääniteknikon ja toisaalta äänisuunnittelijan rooleihin ja kuinka ne limittyvät toisiinsa. Speksiproduktiossa monet roolit, jotka ammattilaisteatterissa jaettaisiin useiden tekijöiden kesken kasaantuvat usein yhdelle tai muutamalle tekijälle. Äänisuunnittelu on periaatteessa hyvin nuori ala, sillä sen taiteellinen merkitys on tunnustettu vasta 1970- ja -80-luvulta lähtien (Brown 2010, 12). Paikkansa yhtenä taiteellisena osana teatterikontekstia se on vakiinnuttanut vasta siis melko myöhään.

Aiemmin äänisuunnittelu tarkoitti samaa kuin ääniteknikka, ja vaikka ääniteknikot kautta aikain ovat keksineet mitä luovimpia ratkaisuja saadakseen aikaan toivotut efektit, ei se ole saanut taiteellista arvostusta osakseen - se on ollut vain yksi tekninen osa teatterin toteutusta (Brown 2010). Toisaalta, jos äänisuunnittelijan rooli pudotettaisiin kokonaan pois, kuulostaisi teatteri aivan erilaiselta. Äänitekninen toteutus vaatiikin ympärilleen ihmisiä, jotka kykenevät myös kuulemaan esityksen maailman ympärillään.

Yksi oleellinen käsitepari teatterin äänisuunnittelun kannalta on *gaze on - listen in*, jolla tarkoitetaan sitä, kuinka katse uppoutuu ääneen. Voidaankin puhua siitä, että yleisö katsoo ja kuuntelee lavalla olevaa maailmaa, kun se samalla resonoi heitä ympäröivän maailman kanssa. Ilman ääntä tuohon maailmaan uppoutuminen olisi mahdotonta tai ainakin vaillinaista. (Brown 2010). Speksikontekstissa hyvin tärkeä käsite on niin sanotut spot-efektit (vapaasti suom. kohdennetut efektit), joilla tarkoitetaan tiettyyn lavalla tapahtuvaan *actioniin* tai lausahdukseen liitettyä ääntä - esimerkiksi *Hotelli Globen arvoituksessa* yhtenä näyttävänä esimerkkinä oli loppupuolen taistelukohtaus:

Esiintyjä: ”VARO!”

Valoteknikko: pimentää lavan

Ääniteknikko: soittaa ääniefektin

Tämän tyylliset efektit vaativat paljon harjoitusta sekä tilanteen ymmärtämistä kaikilta mukana olevilta osapuolilta näyttelijöistä lähtien. Spot-efektit tuovat esitykseen ajallisuutta, mutta ne myös vahvistavat lavan tapahtumia ja tarjoavat niihin äänellistä kosketuspintaa. Ross Brown (2010, 31) jakaa teatterin äänimaailman kolmeen osaan:

- 1) näyttelijöiden äänet, lavaäänet, yleisön äänet,
- 2) ‘‘oikeat ääniefektit’’, esimerkiksi ukkospaperi, sekä
- 3) keinotekoiset efektit, jotka tunnustetaan keinotekoisiksi mutta ne on hyväksyttävä osana esitystä.

Yleisöllä onkin omilta osiltaan suuri rooli siinä, kuinka he hyväksyvät ympärillään tapahtuvat äänet osaksi esitystä ja haluavatko he uppoutua siihen.

Ääniefektien käyttötarkoitukset voisi tiivistää äänisuunnittelija David Collisonia (1976) mukailten seuraavasti:

- 1) Asetetaan a) miljö, b) ajankohta, c) yö/päivä, d) sää,
- 2) luodaan tunnelma,
- 3) linkitetään kohtaukset,
- 4) ilmaistaan tunteita,
- 5) fyysisten tapahtumien ilmaisu, kuten auton saapuminen tai vauvan itku.

Kuten Collisonin listaus osoittaa, ääniefekteillä on merkittävä rooli teatterin kontekstissa ja onnistuneen esityksen syntymisessä. Voidaankin todeta, että mikäli äänisuunnittelu toimii, yleisö ymmärtää sen ja sen välittämät merkitykset eikä kiinnitä siihen edes välttämättä paljoa huomiota (Brown 2010). Toisaalta, mikäli äänisuunnittelu on pielessä, yleisö kiinnittää siihen kriittisesti huomiota ja se saattaa rikkoa illuusion sekä haitata esitykseen uppoutumista. Brown (2010) nostaa esille kuuntelemisen ja kuulemisen erot: katsoja kuuntelee näytöstä, mutta samalla kuulee muita teatterin ääniä. Yhdessä ne muodostavat teatterin äänimaailman, sen halutun ja suunnitellun osan sekä sen puoliskon jota ei äänisuunnittelija kykene kontrolloimaan.

Äänisuunnittelun hetkellisyys ja luonne vaikeuttavat sen tutkimista. Tarkatkaan muistiinpanot tai esityksen tallennettu versio eivät kykene toisintamaan samaa kokemusta kuin teatterin tilassa ja esityksen kontekstissa on saavutettu. Teatterin äänisuunnittelu on tehty tiettyä tilannetta varten, eikä sen toisintaminen ole välttämättä mielekästä. Miten siis tutkia tällaista melko abstraktia ilmiötä tieteellisessä kehyksessä? Teatterikokemus on kuitenkin visuaalinen ja auditiivinen fuusio, joka ei välttämättä välity samanlaisena esimerkiksi tietokoneen ruudulta katsottuna - uppoutuminen ja teatterin intiimisyys eivät välity välikäsien avulla. Siksi onkin huomioitava, että tässäkin tutkimuksessa pohjaan paljon omaan kokemukseeni ja näkemykseeni siitä, mitä olen nähnyt tai kuullut esityksissä tai harjoituksissa. Autoetnografinen tutkimusmetodi kuitenkin tukee tätä omakohtaisen kokemuksen analysointia ja antaa sille myös tieteellistä painoarvoa.

3 ÄÄNISUUNNITTELU JA SEN HAASTEET

3.1 Lähtökohdat äänisuunnittelun toteutukselle

Speksiesityksen matka käsikirjoituksesta valmiiksi, eheäksi esitykseksi on pitkä ja haastava, paljon liikkuvia osia sisältävä prosessi. Äänisuunnittelu alkaa jo käsikirjoitusta kirjoittaessa, käsikirjoittajien luodessa esityksen hahmot, tapahtumat ja miljöön. Käsikirjoittajat luovat tekstin välityksellä esityksen äänimaailman, jonka eri osat kirjoitetaan sisälle esityksen käsikirjoitukseen, jonka pohjalta äänisuunnittelu aloitetaan. Käsikirjoittajien lisäksi myös ohjaajalla on usein oma visionsa siitä, miltä esityksen tulisi kuulostaa. Äänisuunnittelijan tehtävänä on siirtää ja toteuttaa tämä paikoitellen hyvinkin laveasti muotoiltu äänimaailma valmiiksi, esityksen kontekstissa toimivaksi - ja kuuluvaksi - kokonaisuudeksi. Ilman äänisuunnittelua ja ääntä ylipäänsä jää esitys pahasti keskeneräiseksi.

Tässä luvussa käsittelen äänisuunnittelua *Hotelli Globen arvoituksessa*, mistä lähtökohdista sitä lähestyin ja mitä haasteita siihen liittyi. Käsittelen näitä ilmiöitä autoetnografisen lähestymistavan mukaisesti paikoitellen hyvinkin kokemusperäisesti, keskittyen ennen kaikkea omaan tekijyyteen ja omiin tunteisiin. Lähestynkin omaa kokemustani ennen kaikkea oman oppimisprosessini havainnoinnilla ja sen kautta, miltä minusta itsestäni tuntuu, miten olen itse kokenut prosessin. Myöhemmin tässä tutkimuksessa pyrin löytämään näille omille kokemuksilleni ja tunteuksilleni tieteellisen merkityksen ja kehyksen, jonka kautta on taas mahdollista ymmärtää omaa tekijyyttä ja omaa oppimisprosessia vieläkin seikkaperäisemmin sekä analyttisemmin,

Sain esityksen käsikirjoituksen luettavaksi loppukesästä 2019, ja jo ensimmäisillä lukukerroilla aloin sen pohjalta muodostamaan ensin omassa päässäni, sittemmin paperille visuaalista ja auditiivista fantasiaa siitä, miltä haluaisin esityksen näyttävän ja kuulostavan. *Hotelli Globen arvoitus* on Agatha Christien Hercule Poirot ja Neiti Marple -hahmojen seikkailuista ammentava, film noir -vaikutteinen murhadekkari, joka on monella tapaa hyvin epäspeksimäisen konkreettinen, hyvin perinteinen teatteriesitys.

Tällaisena se alkoi myös omassa mielessäni hahmottumaan. Esityksen käsikirjoitus sisälsi paljon erilaisia ääniteemoja, elokuvamaista tunnelmaa taustaeftien sekä ennen kaikkea spot-efektejä, joilla tarkoitetaan tarkasti tiettyyn kohtaan tekstissä sijoitettuja ääniefektejä tai -motiiveja. Spot-efektit ovat yhteydessä lavan tapahtumiin sekä esiintyjien väliseen dialogiin vahvistaen tapahtumia ja tuoden näille konkreettisuutta. (Brown 2010, 31). Hyviä ja selkeitä esimerkkejä ovat muun muassa tuulen ujellus säästä puhuttaessa tai (nukke)vauvan itku tämän ollessa lavalla.

Melko varhaisessa vaiheessa tuli selväksi, että ohjaaja halusi esitykseen paljon ambient-ääntä taustaeftiksi. Ajatus tuntui helposti toteutettavalta, mutta rajoitetun ajan ja resurssien vuoksi totuus oli täysin päinvastainen. Ambient-ääntä ehdittiin kokeilla vasta myöhäisessä vaiheessa ja vain yksissä harjoituksissa, jonka jälkeen se oli vain pakko jättää pois esitysten lähestyessä hurjaa vauhtia. Ajatus taustalla jatkuvasti pyörivästä äänimaailmasta oli ensi alkuun houkutteleva, ja kiinnnyinkin siihen hyvin vahvasti.

Ambient-äänien käyttö pyöri mielessäni pitkään ja pohdin pitkään ja hartaasti lähtekö itse luomaan omia äänitteitä vai käyttääkö jo olemassa olevia äänikirjastoja. *Hotelli Globen arvoitus* on speksiesityksenä jo kuitenkin raakaversionaankin äänen kannalta hyvin vaativa esitys, joka oli jo ilman ambient-ääntä täynnä monia haastavia äänitilanteita sekä musiikkiesityksiä. Koska saimme vasta myöhäisessä vaiheessa tietää, millainen laitteisto meillä olisi teatterilla käytettävissä, jäi ambient-äänimaailma lopulta yhdeksi pitkälle suunnitelluista, mutta lopulta hylätyistä ideoista.

Itselleni, kokemattomalle äänisuunnittelijalle tämä oli todella tärkeä oppitunti, sillä vaikka jokin asia tuntuisi paperilla toimivalta ja olisi omia suosikki-ideoita, on joskus näistä päästettävä irti. Tässä produktiossa ambient-äänien hylkäämisen taustalla oli ennemminkin hankaluudet aikataulujen kanssa sekä laitteiden tuntemattomuus, mutta toisaalta osaan nyt tulevaisuudessa varautua näihinkin ongelmiin paremmin. Manillan teatteri on itsessään yllättävän äänekäs tila, ja kun käytössämme oli vain kaksi jo valmiiksi täyteen ajettua kaiutinkaappia, oli ambient-äänien pois jättäminen lopulta ainoa oikea ratkaisu - sen ennalta tietäminen ei ollut kuitenkaan produktion ja äänisuunnittelun

alkaessa mahdollista, minkä vuoksi koko kokemus ambient-äänien kanssa oli tärkeä osa omaa oppimisprosessiani äänisuunnittelun kannalta ja äänisuunnittelijan roolissa. Tämä kokemus on myös hyvä esimerkki siitä, millaisista lähtökohdista ja millaisilla henkilökohtaisilla odotuksilla produktion lähdin.

Tarkastellessani omaa lähestymistapaani *Hotelli Globen arvoituksen* äänisuunnitteluun on otettava huomioon se, että itselläni ei ollut aiempaa kokemusta äänisuunnittelun tuottamisesta eikä ylipäänsä paljoa teatterikokemusta. Äänitekniikkona toimiessani päädyin olosuhteiden pakosta tekemään hieman äänimaailman valmiiksi tuottamista, mutta pääasiassa tuolloin keskityin musiikkiesityksiin sekä tekniikan ajamiseen. Tämän lisäksi olen toiminut miksaajana eri keikkakonteksteissa, mikä ei suoranaisesti tarjoa sen suurempia apuvälineitä teknisen tunteksen lisäksi äänisuunnitteluun. Näin ainakin itse koin.

Lähtökohtani *Hotelli Globen arvoituksen* äänisuunnittelun toteuttamiseen olikin prosessi, joka vaati nopeasti monien uusien kykyjen omaksumista. Oppimisprosessi on ollut raskas mutta myös antoisa, ja koenkin että uskallus lähteä vastaamaan näinkin suureen haasteeseen on kehittänyt itseäni enemmän kuin äänisuunnittelualan opinnot olisivat samassa ajassa kyenneet opettamaan. Tämä on kuitenkin ennen kaikkea henkilökohtaisen kokemuksen pohjalta tekemäni päätelmä, joka pohjaa paljon omaan tuntekseeni siitä, millainen oppija olen. Itselleni itse tekeminen on usein paras tapa oppia, ja speksiyhteisö tarjoaa siihen turvallisen ja kannustavan ympäristön, minkä koen myös itselleni tärkeäksi tekijäksi oppimisprosessissa.

En olisi lähtenyt edes harkitsemaan tällaista tehtävää, ellen tuntisi omaa lähestymistapaani vastaaviin ilmiöihin. Toisaalta lopullinen työmäärä jonka produktion tein tuli itselleni hieman yllätyksenä, ja esimerkiksi produktion alussa minun olisi kannattanut delegoida tehtäviä sekä taiteellisten ratkaisuiden suunnittelua enemmän myös muille. Tunnistan itsestäni tarpeen olla tietoinen kaikesta omaan rooliini liittyvästä, ja varsinkin produktion alussa minun oli vaikea päästää irti koko äänisuunnittelun kokonaisuuden välillä suojelevastakin hallinnasta.

3.2 Äänisuunnittelun haasteet Hotelli Globen arvoituksessa

Toteutettaessa äänisuunnittelua speksin tapaiseen, hyvin vapaamuotoiseen ja yllättäviä tilanteita sisältävään teatteriesitykseen on tärkeää heti alkuun ottaa huomioon se, että äänisuunnittelun on oltava ikään kuin liikuteltavissa. Se ei saa kaatua kesken kohtauksen omstartiin tai muihin mahdollisiin äänisuunnittelun kannalta häiriötekijöihin. Tätä on vaikea hahmottaa siinä vaiheessa, kun työskennellään vielä pelkän käsikirjoituksen varassa. Ensimmäiset harjoituksetkaan tai esityksen läpimenot eivät vielä tarjoa välttämättä riittävästi informaatiota siitä, mikä toimii ja mikä ei.

Produktiomme pääsi lopullisen esityksen tiloihin vasta viikkoa ennen esitystä, ja tästä ajasta suuri osa kului lavasteiden ja tekniikan rakentamiseen. Tämän takia esitystä jouduttiin harjoittelemaan useissa erilaisissa väistötiloissa, kuten koulujen liikuntasaleissa sekä Turun ylioppilasteatterilla. Liikuntasaliharjoitukset ja -läpimenot ovat teknisen suunnittelun kannalta hankalia, sillä vaikka ne tarjoavat osaltaan mahdollisen visualisoida sekä kuulla esityksen äänimaailman kaikkein minimalistisemmassa muodossaan, eivät ne mahdollistaneet ainakaan tässä kyseisessä produktiossa ideoiden konkreettista kokeilua ja toteuttamista. Ambient-äänien soittaminen matkakaiuttimesta suuressa, meluisassa ja kaikuvassa liikuntasalissa on juuri niin toimimaton idea kuin miltä se kuulostaa.

Läpimenot ja harjoitukset toisen teatterin tiloissa ovat äänisuunnittelun kokeilemisen kannalta paljon parempia ympäristöjä, vaikka tässä kyseisessä produktiossa ei esitystä päästy harjoittelemaan samalla äänitekniikalla kuin varsinaisissa esityksissä oli käytössä. Mahdollisuus kuitenkin kuulla, miltä esitys kuulostaa oikean teatterin lavalla tuo abstraktit ideat paljon konkreettisemmiksi, ja on mielekkäämpää jatkaa äänisuunnittelun toteutuksen hahmottelua.

Hotelli Globen arvoituksen äänisuunnittelun kannalta yksi merkittävimmistä keskittymisen kohteista oli laulu musiikkiesityksissä. Turkulaisessa humanistispeksissä on enemmän sääntö kuin poikkeus, että esityksissä on produktion kokoon nähden huima

määrä laulavia näyttelijöitä. Näyttelijöiden lisäksi lauluvastuuta ovat saaneet bändin jäsenet sekä tanssijat, kuten myös *Hotelli Globen arvoituksen* tapauksessa. Tämä luo rajallisilla resursseilla haasteita sekä tarvetta erilaisille luoville ratkaisuille. Mikrofonivaihtojen harjoittelu ja toteuttaminen ovatkin yksi produktion suurimmista ääniteknisistä haasteista. *Hotelli Globen arvoituksessa* laulavia esiintyjä oli enemmän kuin mitä meillä oli käytössä mikrofoneja, minkä vuoksi mikrofoneja jouduttiin vaihtelevaan näyttelijöiden ja tanssijoiden välillä useaankin otteeseen esityksen aikana - pahimmillaan kahden peräkkäisen kappaleen välissä.

Ongelmana on mikrofonien tyyppi, sillä produktiossa oli käytössä langattomat, esiintyjien poskelle teipattavat mikrofonit, joiden johdot ja lähetin oli joissain tapauksissa hankalasti piilossa asujen ja maskin alla. Tämä tuokin esille myös tekniikan vastuun sekä osallistumisen esityksen rakenteen suunnitteluun, sillä verratessani alkuperäisiä, ohjaajalta ja bändiltä saamiani kappale- ja laulajalistoja niihin, jotka esityksessä toteutuivat, on kompromisseja jouduttu tekemään. Äänisuunnitteluun kuuluukin joissain tapauksissa myös taiteellisten ja teknisten ratkaisuiden haastaminen sekä muuttaminen, toki muiden tekijöiden kanssa yhteisymmärryksessä.

Pääsimme harjoittelemaan langattomien mikrofonien kanssa vasta viikkoa ennen ensi-iltaa, minkä vuoksi edeltävissä läpimenoissa oli turvauduttu perinteisiin, niin sanottuihin kapulamikrofoneihin. Näitäkään ei väistötiloissamme ollut parhaassakaan tapauksessa käytössä kuin muutama, joiden patterikestokaan ei ollut sieltä parhaasta päästä. Kapulamikrofonit käyttäytyvät hyvin eri tavalla kuin poskelle teipattavat mikrofonit, ja ne vaativat laulajalta erilaista otetta laulamiseen. Kapulamikrofonin kanssa osaavalla käyttäjällä on paljonkin kontrollia siitä, kuinka ääni sen kautta välittyy, kun taas poskimikrofoni on hyvin staattinen, onhan se koko ajan samassa paikassa. Tällöin ääniteknikolla on paljon enemmän vastuuta siitä, saadaanko laulu kuulumaan. On myös huomionarvoista, että kokeneemmat näyttelijät tai laulajat ovat usein kykeneväisiä sopeutumaan alati muuttuviin tilanteisiin helpommin kuin kokemattomat, joista jotkut saattoivat laulaa ensimmäistä kertaa elämässään mikrofoniin.

Jatkuvasti vaihtuvat harjoitustilat, tekniikka sekä hyvin myöhäisessä vaiheessa loppukuosiinsa asettunut esitys olivatkin syynä siihen, että oli vaikea saada etukäteen selkeää kuvaa tai suunnitelmaa laulajien (ja bändin) tasoista sekä EQ:sta. Kyseessä oli asia jonka olisin halunnut tehdä edes alustavasti hyvissä ajoin, mutta ainakin tämän kyseisen produktion kontekstissa se osoittautui liki mahdottomaksi. On myös otettava huomioon harrastelijateatterin laatu. Esiintyjien suorituksiin voi vaikuttaa muun muassa jännittäminen, yleinen mieliala tai jopa sairastelu. Produktiomme joutui esitysviikolla pahan flunssa-aallon kouriin, ja oikeastaan jokaisessa esityksessä jouduttiin sopimaan mikrofoni vaihdot sekä laulajat uudestaan, sillä esiintyjä putosi valitettavasti pois melkein yksi jokaista esitystä kohden - erästä esitystä varten eräs korvaavista laulajista joutui opettelemaan monta kappaletta samana päivänä. Pahimmillaan tilanne oli se, että tunteja ennen esitystä ei tiedetty ketkä tänään olisivat äänessä.

Tästä päästäänkin siihen, kuinka tärkeää on se, että speksin äänisuunnittelu on liikuteltavissa ja alati muokkautuva. Omstartien lisäksi on huomioitava ulkoesityksellisiäkin asioita, kuten juuri sairastelu. Mutta äänisuunnittelijana ja tekniikan vastaavana, jolla tietotaitoa tästä ei ollut, en osannut ottaa tällaista edes huomioon. Muiden tekniikkatiimiläisten sekä produktiolaisten kanssa kuitenkin onnistuimme yhteispelillä selättämään nämä haasteet. Lyhyen harrastelijateatterikokemukseni perusteella uskallankin väittää, että harrastelijateatterin suurin vahvuus ja voimavara on tiivis sekä avulias yhteisö, jonka se muodostaa.

3.3 Ääniefektit

Jo aikaisessa vaiheessa äänisuunnittelua päätettiin, että mahdollisimman paljon ääniefekteistä tuotettaisiin bändin avulla livetilanteessa. Tämä oli tietoinen valinta ensinnäkin siksi, että se yksinkertaisesti helpotti ääni- ja valoteknikoiden valmiiksi hektistä tekemistä, mutta toiseksi sen takia, että koimme instrumenttien avulla toteutetut ääniefektit paremmin esityksen teemaan istuviksi, taiteellisesti inspiroivimmiksi sekä autenttisemmiksi. Tämän lisäksi se mahdollisti omstarteihin enemmän variaatiota, kun

sekä bändi että ääniteknikot olivat valmiina tarjoamaan omstartiin sopivia ääniefektejä. Samalla tulimme tiedostamattomasti toisintamaan perinteisiä äänisuunnittelun metodeja teatterikontekstissa, joihin on lukeutunut muun muassa ukkospaperi ja hevosten juoksu -tällä kertaa instrumenttien tarjoamalla äänillä (Brown 2010).

Neil Fraser (1988, 78) toteaa, että ääniefektit voivat lisätä produktion uusia ulottuvuuksia ja tekstuureita, joilla esitys saadaan eloon. David Collisonin (1976) mukaan ääniefektejä käytetään miljöön, vuodenajan, yö-päivä-syklin, sään ja ilmapiirin säätämiseen, tunteiden välittämiseen, fyysisyyden välittämiseen sekä kohtausten linkittämiseen. Alkuun *Hotelli Globen arvoituksessa* oli todella paljon erilaisia ääniefektejä ja -tilanteita, joita ohjaajan tavoittelema visio vaati. Olen merkinnyt äänitekniiseen scene-by-scene -käsikirjoitukseeni, jota työstettiin ohjaajan ja tekniikkatiimin kanssa pitkään ja hartaasti, muun muassa seuraavia nauhalta tulevia äänitilanteita, taustääniä sekä spot-efektejä:

Spot-efekti	Taustaeffekti
Takan narina	Pahaenteinen äänimaailma
Tuulen ja lumipyryn ääni, ujellus	Ullakon nariseva lattia
Vauva	Kellarin äänimaailma
Kuorsaus	Veden liplatus
Dramaattinen käänne (klisee)	Vinyylilevyn rahina
Oven narina	
Valokatkaisija	
Spottiaäni	
Kaatuva seinä	
Laukaus	

Kuten huomata saattaa, lista ei ole periaatteessa kovin pitkä. Teatteriesityksessä spot-efektejä ja taustaeefektejä voi olla huomattavasti enemmänkin, mutta ennen kaikkea niiden on palveltava esityksen kontekstia. Liikkuvassa ja kunnianhimoisessa speksissä tässä aiemmin listatussa määrässäkin riittää jo paljon huomioitavaa ja suunniteltavaa.

Haluan tässä välissä muistuttaa, että speksin tekeminen on ennen kaikkea harrastus, eikä siihen käytetystä ajasta ja työmäärästä saa esimerkiksi rahallista palkkiota. Siksi oman tekemisen kohdalla on otettava huomioon myös muu elämä, kuten opiskelu, työ sekä muut harrastukset, minkä lisäksi pitää huomioida myös oma jaksaminen.

Yllä listatuista ääniefekteistä ja -tilanteista moni siirtyi bändin toteutettavaksi, esimerkiksi takan ja ovien narinat sekä tehokeinona käytetty ”pahaenteinen äänimaailma”, kuten myös myrskyn ja tuulen äänet. Vauvan ja kuorsauksen äänet toteuttivat sen sijaan näyttelijät. Vaikka efektien toteutus ulkoistettiin äänitekniikalta, oli niiden kuuluville saattaminen ja esityksen kontekstiin asettaminen esimerkiksi miksausken kautta yhä äänitekniikan vastuulla.

Kokonaan esityksestä pois jätettiin monet taustaeffektit (ks. Collins 1976), kuten veden liplatus, vinyylilevyn rahina, ullakon narina sekä yleisesti ambient-äänet. Spottiääni, valokatkaisija sekä kaatuva seinä olivat efektejä, jotka syntyivät teatterin omasta äänimaailmasta eivätkä näin tarvinneet tuekseen äänitekniikan ajamia efektejä. Valokatkaisin esimerkiksi oli tavallinen katkaisimella varustettu jatkojohto, jonka päälle kytkennän napsahduksen yleisö koki pimennetyssä salissa paljon voimakkaammaksi, varsinkin kun se yhdistettiin visuaaliseen ärsykkeeseen valojen syttyessä samanaikaisesti salissa. Myös kaatuva seinä tuotti itse oman ääniefektinsä, joka syntyi lavasteen iskeytyessä fyysisesti lattiaan. Käyttämämme spottivalokin oli sopivan vanhanaikainen, jotta se päästi päälle kytkeytyessään kliseeksi mielletyn spottiäänen.

Koen, että näiden autenttisten äänien päälle lisätyt ääniefektit olisivat rikkoneet esityksen ja äänimaailman illuusion ja häirinneet esitykseen uppoutumista. Brown pohtiikin hiljaisuuden käsitettä teatterissa käyttäen pohjana säveltäjä Igor Drevalovin ajatelmia. Brown (2010) tuo esille, että yleisö kykenee kuvittelemaan jonkin tietyn äänen olemassaolon, vaikka sitä ei todellisuudessa kuulisikaan, varsinkin mikäli tarjotut visuaaliset ärsykkeet vastaavat sitä. Tällöin syntyy illuusio siitä, että esimerkiksi seinän kaatuessa tai valokatkaisinta painaessa yleisö luulee kuulevansa siihen mielletyn,

ennestään tutun äänen. Tämä skeemoihin perustuva äänisuunnittelun puoli on teatterin kontekstissa aina läsnä, ja sen ymmärtäminen tarjoaa mahdollisuuksia moniin luoviin ratkaisuihin, mutta myös sujuvampaan ja autenttisempaan kokemukseen.

Tarkastellessani omia muistiinpanojani sekä suunnitelmiani produktion alusta, on mielenkiintoista huomata se, etten ole tullut oikeastaan ajatelleeksi näitä teatteritilan itsessään tarjoamia ääniä ja ääniefektejä. Suurin tekijä tähän on kokemuksen puute, mutta ehkä myös oma mieltymykseni erilaisiin ääniefekteihin. Oma kokemukseni tuolloin ääniefekteistä oli se, että olihan niitä ehdottomasti oltava. Ennen kaikkea koin, että niiden oli oltava hyvin tuotettuja ja äänitettyjä sekä selkeitä, enkä niinkään tullut ajatelleeksi niiden merkitystä itse esityksen kontekstissa.

Jos lähtisin nyt tuottamaan saman esityksen äänisuunnittelua, kykenisin jo heti alkuun ottamaan huomioon mahdolliset teatteritilan ja esityksen itsessään luomat ääniefektit, mikä säästäisi paljon vaivaa, energiaa ja ennen kaikkea aikaa, jota ei koskaan voi olla liikaa. Ross Brown (2010, 31) kirjoittaa teatterin äänistä ottaen esille, että yleisön on teatteriesitystä katsellessaan ja kuunnellessaan sopeuduttava samanaikaisesti kolmeen erilaiseen auditiiviseen maailmaan:

- 1) niin sanottuun "oikeaan" maailmaan, joka sisältää näyttelijöiden ja esiintyjien äänet, lavalla tapahtuvan liikkeen sekä esimerkiksi yleisön yskäisyt,
- 2) livenä tuotettuihin ääniefekteihin, jotka tunnistetaan konventioiden kautta tunnistetaan ei-oikeiksi, kuten *Hotelli Globen arvoituksessa* bändin tuottamat erilaiset ääniefektit ja tunnelmoinnit, sekä
- 3) selkeästi uudelleensoitetut mutta silti realistiset äänet, kuten *Hotelli Globen arvoituksessa* aseiden laukaus tai radiosta soivat mainokset.

Brownin (2010) mukaan teatterissa yleisö elääkin tällaisessa audiovisuaalisessa fantasiassa, jossa joitain asioita tarjotaan selvästi ja aidonolaisena, joidenkin olemassaoloon vain viitataan ja yleisön on kuviteltava ne paikoilleen. Brown huomauttaa, että loppuun asti tuotettukin hifiääni kuulostaa teatterikontekstissa täysin

erilaiselta kuin lavalta erottuvat "oikeat" äänet. Näiden välinen tasapainottelu on äänisuunnittelun suuria haasteita - lavaääniä ei kykene koskaan täysin sulkemaan pois, mutta toisaalta digitaalisesti tuotettujakaan apukeinoja ei voi nykyään ottaa pois, ellei kyseessä ole täysin alkutekijöihinsä riisuttu esitys.

On mielenkiintoista, että modernissa viihteessä on paljolti tavoiteltu täydellisyyttä ja loppuun asti tuotettuja teoksia, tarjoaa silti suurinkin teatteriproduktio tietynlaista inhimillisyyttä ja autenttisuutta, jota ei muualta löydä. Tämä autenttisuus mielletään osaksi teatterin konventioita. Mikäli lavaäänet tai yleisön äänet poistettaisiin, ei teatteri olisi enää teatteria, se muuttuisi elokuvaksi. Speksi istuukin loistavasti tähän autenttisuuden ja inhimillisyyden ajatusmaailmaan. Kuten teatteritutkija Pia Houni (2012, 134–135) kirjoittaa, teatteri - ja speksi - on eräänlaista mimesiksen, jäljittelyn, taidetta, jossa toisinnetaan todellisia ja epätodellisia ääniä.

Mielenkiintoista on, kuinka teatterin tekeminen on omanlainen tutkimusprosessinsa, jonka etenemiseen vaikuttavilla tekijöillä on yllättävän paljon vaikutusta ja arvoa lopulliseen näytelmään, sillä teatteri vaatii myös epäonnistumisia: "jos kokeilulle ja epäonnistumiselle ei anna tilaa, ei synny myöskään uusia oivalluksia tai löytöjä" (Vehkalahti 2016, 218). Tämä on speksikontekstissa tärkeä ajatus, sillä paljon produktion etenemisen ja prosessin aikana tulee eteen tilanteita, joissa keksitään uusia, entistä hausempia ja toimivampia ideoita, mutta toisaalta huomataan aiempien ideoiden toimimattomuus. Siksi onkin tärkeää, että äänisuunnittelunkin ideoita pääsee kokeilemaan ja niiden on myös välillä epäonnistuttava, kuten Vehkalahti toteaa tutkimusprosessin kulusta. Epäonnistuminen ja onnistuminen ovatkin tärkeitä ilmiöitä omaa oppimisprosessia ja kokemusta tarkastellessa.

3.4. Musiikkiesitykset

Speksi on musikaalitradiitioita myötäilevä teatterin muoto. Turkulaisessa humanistispeksissä musiikki on tärkeä osa esityksiä, ja siinä missä ehkä aiemmissä

Turkulaisen humanistispeksin produktionissa musiikkiesitykset ovat paikoitellen olleet hieman irtonaisia itse tarinasta, pyrittiin *Hotelli Globen arvoituksessa* tarinaa kuljettamaan näiden avulla. Siksi bändi olikin suuressa roolissa, ja suuri osa ääniteknisistä haasteista liittyikin bändin miksaamiseen sekä tekniikan ja lavakomposition rakentamiseen.

Varsinaiseen esitykseen tuli omstart-kappaleet mukaan lukien 14 kappaletta, minkä lisäksi mukana oli yksi kolmesta eri kappaleesta muodostettu potpuri. Pitkin esitystä toistui talveen ja kylmyyteen mielletävä motiivi, joka toimi kertojahahmon tunnuskappaleena. Kappaleiden genret vaihtelivat perinteisistä musikaalikappaleista, kasarirokista, iskelmästä, emorockista aina kulttiassosiaatioiviin teemoihin.

Kappaleet soitettiin yleisesti ottaen kaksi peräkkäin: (1) varsinainen musiikkinumero, 2) ennalta opeteltu omstart, kuitenkin myös tärkeä musiikkinumero) ja instrumentaatio ja tyylilajit vaihtelivat hurjasti. Onkin selvää, että ääniteknikon työ ei ollut *Hotelli Globen arvoituksessa* helpoimmasta päästä, sillä tilan akustiikka eli päivästä päivään ja instrumenttien soundit vaihtelivat esityksen mukaan välillä melkoisestikin. Myös yleisön määrä ja asettautuminen vaikutti omalta osaltaan siihen, miltä esitys kuulosti.

Speksibändin kokoonpanoon kuuluivat seuraavat instrumentit:

Bändisoittimet: Rummut, sähköbasso ja pystybasso, kaksi sähkökitaraa, sähköpiano ja syntetisaattori.

Jousi- ja vaskipuhallinsektiöt: Viulu, sello, tuuba, käyrätorvi, pasuuna.

Muut: Mäyräfoni, mandoliini, melodika, kazoo.

Kappaleiden sovitukset olivat speksin bändivastaavan ja sovittajien vastuulla, eikä itse musiikkinumeroiden suunnittelu kuulunut äänisuunnittelun pariin muuten kuin juuri miksausajolistojen sekä lavakartan osalta. Kuten sanottua, tässä produktionissa musiikkinumeroiden suunnittelu ennen *raksaviikkoa* ja teknistä läpimenoa oli lähinnä alustavien lavakarttojen sekä mikserin inputlistojen suunnittelua olemassa olevien

laitetietojen perusteella. Suurilta osin bändi oli kuitenkin itse vastuussa soundeistaan ja soittimistaan sekä vahvistimista.

3.5 Omien lähtökohtien pohdintaa

Lähdin speksin äänisuunnittelun pariin noviisina. Kyseessä oli ensimmäinen kokonainen esitys, johon suunnittelin ääniä, ja jo aikaisessa huomasin, että teknisen lähestymisen lisäksi työ vaati paljon taiteellista visiota. Pääsin vaikuttamaan speksin visuaaliseen ja auditiiviseen ilmeeseen, siihen miltä esitys lopulta kuulosta ja millaista äänimaailmaa siinä oli, paljon enemmän kuin alun perin ehkä ymmärsinkään. Monia äänisuunnittelun konsepteja on vaikea ymmärtää pelkästään lukemalla, ja sainkin huomata, että visioiden toimivuudesta ei ole mitään takeita ennen kuin pääsee varsinaiselle lavalle kokeilemaan ja kuulemaan. Esimerkiksi spot-efektejä voi hahmotella paljon ja moniin eri kohtiin, mutta vasta kuullessa ne esityksen kontekstissa, kuinka ne toimivat kyseisessä esitystilassa, kyseisten esiintyjien äänien kanssa ja tuntuvatko ne tarpeellisilta, on mahdollista päättää mitkä spot-efekteistä ovat esityksen kannalta oleellisia ja mitkä niin sanottua ylimääräistä ääntä, joka puurouttaa kokonaisuuden.

On vaikea ymmärtää lähtiessä tekemään itselleen täysin uutta asiaa mitä se tulee vaatimaan. Huomasin rakentaneeni mielessäni tietynlaisen fantasian siitä, kuinka kaikki toimisi ja tapahtuisi raksa- ja esitysviikoilla, mutta näiden aikana sain kokea tuon fantasian pirstaloitumisen. Kirjallisuuden ja omien kuvitelmieni tarjoamat lähtökohdat ohjasivat tekemistäni tiettyyn suuntaan, joka ohjasi myös tekemistäni.

Hotelli Globen arvoituksen kontekstissa äänisuunnittelijan rooliin sisältyivät kaikki äänitekniset ratkaisut, vaikka alkuun olin kuvitellut naivisti kyseessä olevan muutaman ääniefektin soittaminen tietyissä kohtauksissa. Se, kuinka paljon äänisuunnittelun pariin kuuluu, yllätti minut täysin ja välillä en ollut aivan varma siitä, mitä edes tein. Tunne omasta tietämättömyydestä voi olla harhaanjohtava, kuten itselleni kävi. Ennen raksaviikkoa oma tuntemukseni ja kokemukseni oli, että mikään ei ollut valmista, koin

äänisuunnittelun ja tekniset valmistelut aivan täysin riittämättömiksi. Kuitenkin esitystä kasatessa ja viimeisien läpimenojen aikana sain yllätyksekseni huomata, kuinka sujuvasti kaikki omista epäilyistäni huolimatta sujui.

Riittämättömyyden ja osaamattomuuden tunne onkin jotain, minkä yhdistän vahvasti harrastelijuuteen ja aloittelijuuteen - jatkuva tarve verrata itseään alan huippuihin ja ammattilaisiin vääristää helposti oman kokemuksen. Yksi tämän produktion tärkeimmistä henkilökohtaisista opetuksista ja oppimisprosesseista onkin ollut oman osaamiseni arvottaminen ja hyväksyminen. Päädyin pohtimaan sitä, mitä haluan produktiolta, mikä on oma henkilökohtainen tavoitteeni. Vaikka vastaus on periaatteessa esitykset, koen henkilökohtaisemmalla tasolla tunteen siitä, että voin esityksen jälkeen olla ylpeä sen äänisuunnittelusta olevan itselleni se tavoiteltava maali. Ensi-illassa huomasinkin, että vaikka ennen sitä mielessäni oli pyörinyt paljon kaikkea paranneltavaa ja korjailtavaa, oli sen jälkeinen olotilani onnistunut. Äänisuunnittelu toimi.

4 VISIOISTA TODELLISUUDEKSI

4.1 Speksiproduktion todellisuus

Äänisuunnittelun matka suunnitelmasta toteutuneeksi esitykseksi on pitkä. Kuten Reetta Vehkalahti (2006, 216) toteaa, on teatteriesityksen valmistaminen prosessi. Teatteriesityksen prosessia voi kuvailla eräänlaiseksi tutkimusprosessiksi, jonka aikana kokeillaan ja tutkitaan, mitkä asiat toimivat ja mitkä eivät, luodaan uusia ideoita ja vaihtoehtoisesti hylätään vanhoja. Raksaviikolla ja teknisessä läpimenossa liikkuvia osia voi olla vielä paljon, ja lopullinen lopputulos on mahdollisesti kuultavissa vasta ensi-illassa - tai näin ainakin toivoin. Produktioomme iskeneen flunssa-aallon myötä monet suunnitelmat menivät uusiksi esitysviikon aikana ja jokainen esitys oli äänisuunnittelun kannalta uusi haaste. Äänisuunnittelun joustavuus oli kuitenkin tärkeä tekijä siinä, ettei esitys kaatunut epäonnistuneeseen äänisuunnitteluun muuttuvissa olosuhteissa.

Flunssa-aalto oli omstarejakin parempi oppitunti siitä, miksi joustavuus äänisuunnittelun kannalta on tärkeä aspekti speksiesityksessä. Vaikka vaihtelevat laulajat eivät suoranaisesti vaikuttaneet esimerkiksi ääniefekteihin, muuttui esityksen äänimaailma paljonkin riippuen laulajan otteesta. Tämän lisäksi ääniteknikoille haasteita toi uusien mikrofoni vaihtojen sopiminen sekä valmiiden tasojen pikainen uudelleenmiksaus. Itse esitykset vaativatkin ääniteknikoilta jatkuvaa tarkkavaisuutta lavan tapahtumiin, jotta oikeat laulajat kuuluivat oikeissa kohdissa. Kun lavalla on parhaimmillaan monta laulajaa ja miksauspöytä on hieman liian sivussa, on näköyhteys haastava. Tämän takia tarkoin harjoitellut ja sovitut mikrofoni vaihdot sekä musiikkiesitykset olivat tärkeitä, mutta tilanne vaati tällä kertaa paljon joustavuutta ja nopeaa reagointia ääniteknikalta. Onnistuimme kuitenkin tämän haasteen edessä hyvin.

Raksaviikko näytti äänisuunnittelun ja -tekniikan kannalta seuraavanlaiselta (ks. myös Liite 2):

Sunnuntai	Bändin ja äänikaluston kasaaminen
Maanantai	Mikkien jako näyttelijöille, testaus ja kanavien ohjelmointi Bändin soundcheck perusequilla Tekninen läpimeno Ääniefektit -> Äänitilanteiden ohjelmointi
Tiistai	Bändiefektit Läpimeno, äänitilanteiden hienosäätö
Keskiviikko	Läpimeno
Torstai	Kenraali

Kuten yllä olevasta aikataulusta näkee, oli aikaa koko esityksen kokoamiselle ja läpimenoille aikaa vain muutama päivä. Vertailun vuoksi esimerkiksi harrastelijateatteri Turun ylioppilasteatterilla tekniikkaa päästään harjoittelemaan ja kasaamaan parhaimmillaan pari kuukautta aiemmin. Kenraaliharjoitukset mukaan lukien itse esitystä päästiin varsinaisella kalustolla harjoittelemaan vain kolmesti.

Tämä on pienen speksiproduktion todellisuutta ja väittäisin jopa, että osa speksin kaoottista luonnetta. Vähä aika teatterilla on siksi käytettävä mahdollisimman tehokkaasti ja kattava ennakkosuunnittelu on tärkeää. Itse vietin melkein koko raksaviikon aamusta iltaan teatterilla kokoamassa tekniikkaa, ohjelmoimassa valoja sekä säätämässä ääni- ja valotilanteita. Valitettavan suuri osa ajasta kuluikin laitteistoon tutustumisessa ja hyvin kunnianhimoisten visioiden virtaviivaistamisessa.

4.2 Sooninen tila

Bändillä oli *Hotelli Globen arvoituksessa* oma nurkkaus, jossa tämä koko ajan oli näkyvillä, ikään kuin hotellin juhlasalissa. Joissain teatteriesityksissä muusikot pysyvät piilossa, mutta speksissä bändi on yleensä näkyvillä ja aktiivinen osa esitystä, osana esityksen tilaa. Tämä johtuu speksin musikaalisesta luonteesta ja siitä, että myös soittajat ovat osa speksin esiintyjäkaartia. Bändin kapellimestari seisoj osittain vielä yleisön seassa, jolloin syntyi eräänlainen jaettu tila yleisön ja esiintyjien välillä.

Tilan käsite on teatteritutkimuksen kontekstissa mielenkiintoinen, sillä se voidaan ymmärtää monin eri tavoin. Yksi perinteinen ajatus on filosofi Michel Foucaultia mukaillen tila yhtenä vallankäytön välineenä (Arlander 1998). Annette Arlander yhdistää tämän Foucaultin tilakäsitteen teatterin tilan käsitteeseen ja hänen mukaansa ‘’on mielivaltaista yrittää erottaa toisistaan sosiaalisten suhteiden käytäntö ja se tilallinen asetelma, jossa ne kohtaavat, sillä niitä ei voi ymmärtää toisistaan erillään’’ (Arlander 1998, 24). Teatterin - tai tarkemmin esityksen - tila on siis jotain, jossa niin esiintyjät kuin yleisökin ovat yhtäaikaista läsnä vaikuttaen jatkuvasti presensillään toisiinsa. Hyvänä esimerkkinä speksissä tästä ovat omstartit, joiden avulla yleisö voi toisaalta hallita esiintyjien ja produktion tilaa, mutta vastavuoroisesti esiintyjät voivat astua yleisön omaan tilaan omstartien mahdollistaman vapauden myötä. Yleisön ja esiintyjien välinen raja onkin speksissä jatkuvasti ylitettävissä.

Tila voidaan myös mieltää paljon konkreettisemmin. Arlander (1998) tuokin tähän liittyen esille esitystilaa ja lavastuksen suhteen. Esityksen tyyli eroaa paljon riippuen siitä, onko lavastus niin sanotusti valmiiksi tehty, konkreettinen ja visuaalinen esitystilaan asetettu elementti vaiko esitystilaa ehdoilla ja siellä olemassa olevista elementeistä koottu, abstraktimpi asia. Yleisintä on kuitenkin näiden yhdistäminen. Valmiiksi tehdyn lavastuksen puitteissa näyttämö asetetaan jonnekin olemassa olevassa tilassa, eli päätetään missä päin tilaa näyttämö sijaitsee ja muu (esimerkiksi lavasteet) rakentuvat sen ympärille. Toisaalta on myös mahdollista etsiä tila, joka vastaa

visuaalisesti esityksen miljöötä, näin minimoiden lavastuksen tarpeen. (Arlander 1998, 30–31).

Esityksessä seilataan sekä todellisen että kuvitteellisen tilan merkityksissä. Usein tavoitteena on niin sanottu ‘absoluuttinen autonomia’, jolloin fiktion illuusiota ei rikota. Tällöin pyritään esimerkiksi kohtausten vaihdot häivyttämään ja muut produktion osa-alueet, kuten lavastajat, muusikot tai teknikot piilottamaan esityksen maailmasta. Speksissä tämä tavoitteellinen illuusio rikotaan tarkoituksellisesti, kun näyttämökuvia vaihdetaan selvästi yleisön ollessa siitä tietoinen ja rikotaan jatkuvasti kuvitteellista ramppia yleisön ja esiintyjien välillä. (Arlander 1998, 55–56).

Teatteritutkija Peter Eversmann (1992) esittelee rakenneulottuvuuden ja käyttöulottuvuuden käsitteet, jotka ovat vahvasti yhteydessä tilan käsitteeseen. Rakenneulottuvuudesta puhuttaessa pohditaan, jakavatko katsojat ja esiintyjät saman tilan - eli onko näiden välillä jotain struktuuria vai ovatko nämä kaksi suorassa vuorovaikutuksessa toisiinsa. Toisaalta pohditaan, vihjaileeko esityksen teksti siitä, että katsojat ja esiintyjät jakaisivat saman tilan. Kolmantena tarkastelun kohteena on se, onko katsomo visuaalisesti osa esityksen kontekstia - onko esimerkiksi katsomon osat fyysisesti muotoiltu kuvailemaan esityksen maailmaa. Eräs kysymys on, ovatko osat katsomon osista osana näyttelemisaluetta? Yleisesti pohditaankin sitä, onko katsomon kokonaisuus osa esityksen maailmaa. Käyttöulottuvuus puolestaan tarkoittaa sitä, kuinka tila esittää teatterillista faktisuutta ja fiktiota. Tilan käyttöä pohdittaessa peruskysymys on siitä, pyritäänkö luomaan illuusio toisesta ajasta ja paikasta, niin sanottu fiktiivinen tila. (Eversmann 1992).

Eversmann (1992) on luonut näiden käsitteiden pohjalta analyysimallin, joka sisältää neljä osa-aluetta:

- A) suoraan edestä nähtävä illuusioteatteri,
- B) avoimen esittävä ympäristönomainen esitys,
- C) illuusiota luova ympäristönomainen teatteri,
- D) avoimen esittävä suoraan edestä nähtävä teatteri.

Annette Arlander (1998, 77) esittää Eversmannin malliin pohjaten oman mallinsa, jolla hän pyrkii esittämään erilaista esitystilojen perustyyppisiä niiden käyttötarkoituksen mukaan:

- A) suoraan edestä nähtävä rakenne + illuusiokäyttö,
- B) ympäristönomainen rakenne + reaalikäyttö,
- C) ympäristönomainen rakenne + illuusiokäyttö,
- D) suoraan edestä nähtävä rakenne + reaalikäyttö.

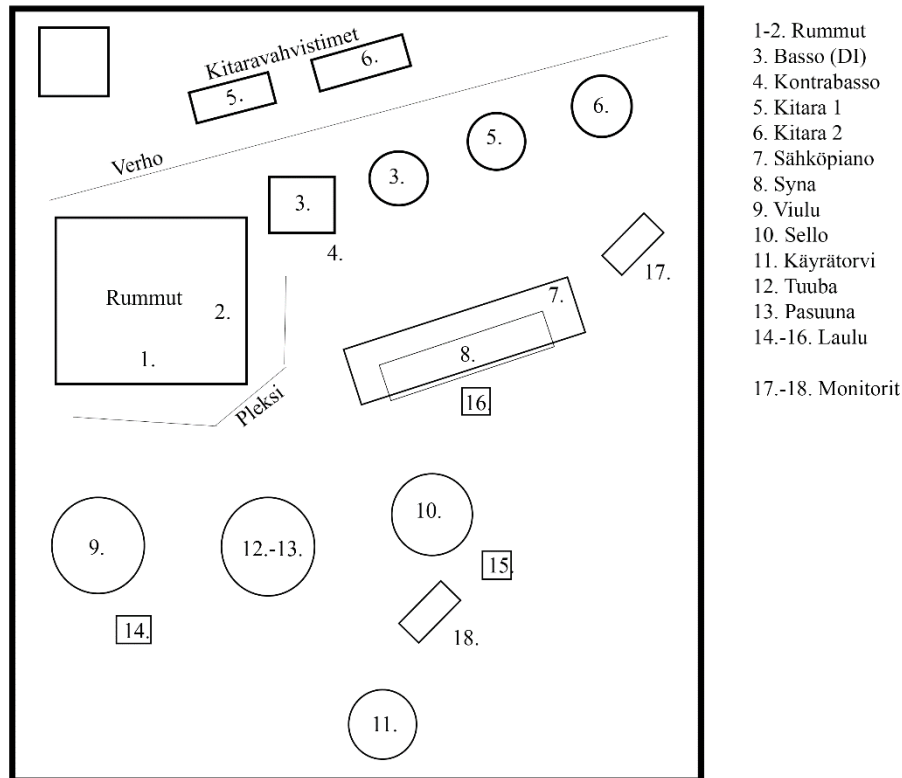
Speksi, tässä tapauksessa *Hotelli Globen arvoitus*, voidaan mieltää yleisesti käyttöulottuvuudeltaan suoraan edestä nähtäväksi, illuusio- ja reaalikäytön välillä tasapainottelevaksi esitykseksi. Katsoja on toisaalta samassa tilassa esityksen kanssa, mutta samalla sen ulkopuolella, ikään kuin ulkopuolisena tarkkailijana. Samalla katsojat on kuitenkin johdatettu osaksi esityksensä maailmaa näiden astellessa sisälle samoista hotellin ovista kuin hahmotkin. Bändin kapellimestari niin ikään jakaa tilan yleisön kanssa. Omstarteissa yleisö pääsee vaikuttamaan esityksen tilaan, ja ennen kaikkea sooniseen tilaan esittämällä esimerkiksi toiveita musiikkinumeroista (rap-battle, kitarasoolo), mutta myös epäsuorasti keskustelemalla hahmojen kanssa omstartin kautta. Yleisö asettuikin vahvasti sisälle esityksen sooniseen tilaan ja tulee osaksi sen äänimaailmaa jo pelkästään naurun kautta. Speksin tila on hyvin intiimi, ja esiintyjät ja yleisö ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa vaikuttaen toistensa reaktioihin ja näin myös tilaan.

4.3 Bändin tila ja kokoonpano

Bändin kokoonpano vaati *Hotelli Globen arvoituksen* tapauksessa paljon tilaa - niin esityksen kokoonpanossa kuin soonisessakin mielessä, ja siksi se on yksi speksiesityksen dominoivimmista elementeistä (ks. lavakartta kuvasta 2). Soittimia oli lukuisia, ja soittajien sekä instrumenttien järkevä sijoittelu rajattuun tilaan olikin yksi ääniteknisistä haasteista. Rajoitetulla tekniikalla operoitaessa on tasapainoteltava sen välillä, että bändi kuulee oman soittonsa, kaikki soittimet saadaan miksausessa kuulumaan selkeästi ja ennen kaikkea yleisön kuuntelukokemuksen on oltava miellyttävä. Haasteita tähän tuotti rajatut kanavat mikserissä sekä se, että käytössä oli vain kaksi kaiutinkaappia, joihin jouduttiin kappaleiden aikana ajamaan myös laulut. Kilpailua kanavista ja äänitaajuuksista siis oli, mikä vaatikin luovia ratkaisuja.

Epätoivotun melun välttely oli käytössä olevalla kalustolla todella haastavaa. Aurinkobaletin tila on livebändille melko pieni, varsinkin kun speksibändiin kuului lukuisia akustisia soittimia, kuten rummut sekä erinäisiä jousi- ja vaskisoittimia. Näitä ei kyseisen kokoisessa tilassa lopulta tarvinnut ajaa mikseriin tämän esityksen puitteissa, osittain siksi että ne kuuluivat omillaan riittävän hyvin mutta myös siksi, ettei kaiutinkaapeista ulos tuleva ääni olisi täysin kuuntelukelvotonta monien toistensa kanssa kilpailevien äänitaajuuksien vuoksi.

Bändin äänenvoimakkuuden säätely olikin äänitekkinen haaste mitä vaikeutti entisestään se, että bändi jouduttiin sijoittamaan mikseristä katsottuna lavan vastakkaiseen nurkkaan. Tämä synnytti pahimmillaan bändiä vastapäätä istuvan yleisön luo meluisan soonisen tilan, mikä ei ollut toivottavaa. Äänipöydän sijainti lavan reunalle oli katsomorakenteiden takia pakotettu ratkaisu, mutta ääniteknisessä toteutuksessa ei missään nimessä suotavaa. Äänipöytä olisi suotavaa sijoittaa aina mahdollisuuden mukaan mahdollisimman keskelle salia yleisön kanssa samoihin asemiin, jotta ääniteknikko on parhaassa mahdollisessa soonisessa paikassa (Fraser 1988, 108).



Kuva 2: Lavakartta

4.4 Efektit

Hotelli Globen arvoituksessa ääniefektit tulivat joko tekniikalta tai bändiltä. Tekniikan ajamat ääniefektit soitettiin valmiilta nauhalta Macbookin kautta, ja näiden soittamiseen sekä ajoittamiseen käytettiin QLab -ohjelmaa. Kyseinen ohjelma mahdollistaa ääniefektien ja -tilanteiden helpon ajoittamisen ja ajamisen, ja tarvittaessa niiden pysäyttämisen - QLabin (QLab 2021) avulla voi koko esityksen äänet sekä valot ajaa täysin automatisoituna. Toisaalta ylimääräisten efektien lisääminen kesken esityksen oli hankalaa, mutta ei niille *Hotelli Globen arvoituksessa* ollut myöskään tarvetta. Tästä piti huolen bändi, joka sovittujen bändin esittämien ääniefektien lisäksi oli valmiudessa tarvittaessa lisäämään efektejä omstarteihin.

Ääniefektien ajaminen speksiesityksessä voi kuulostaa ensi alkuun helpolta tehtävältä. Näin asia ei kuitenkaan ole, sillä ääniefektien ajaminen ja ajoittaminen vaatii paljon harjoittelua, ja sen on sujuttava yhteistyössä esiintyjien kanssa. Tekniikan roolia tulee helposti vähätelty, mikä johtuneekin usein siitä, että muilla kuin teatteritekniikkaan tutustuneilla ei ole kovinkaan paljon tietotaitoa siitä, mitä tekniikan suunnittelu ja ajaminen todellisuudessa sisältää. Todellisuudessa kyse on harjoittelusta, kokeilusta sekä jatkuvasta valppaudesta sekä valmiudesta. Varsinkin ääniefektien kohdalla harjoittelu on tärkeää, sillä ne eivät saa tulla itse esityksen tielle - mikäli katsojat tai esiintyjät keskittyvät esityksen kokonaisuuden sijaan yksittäisiin efekteihin, jotka katkaisevat esityksen flow'n, ei äänisuunnittelua voi sanoa onnistuneeksi (Brown 2010). Usein paras ja toimivin äänisuunnittelu on huomaamaton ja ennen kaikkea muuta esitystä sekä esiintyjä tukeva.

Speksin kontekstissa ääniefektit vaativat tiettyä tarkkuutta, mutta myös joustavuutta - mikäli jokin ääniefekti ehtii soimaan, mutta esitys keskeytyykin omstartin vuoksi, voi ääniteknikko pyrkiä vaihtoehtoiseen kohtaukseen hieman erilaisen ääniefektin. Ääniteknikon on myös oltava tarkkana siitä, mistä esiintyjät kohtausta jatkavat omstartin jälkeen. Jos kohtausta jatketaan siten, että ääniefekti tulisikin soittaa uudestaan, pitää ääniteknikon tässä tilanteessa tehdä nopeasti taiteellinen päätös siitä, onko ääniefektin soittamiselle uudestaan tarvetta. mikäli kyseessä on tarinalle vähemmän merkityksellinen efekti. On myös otettava huomioon se, että meneekö esityksen tai esiintyjien flow pilalle, mikäli ääniefektiä soiteta. Nämä tilanteet ovat hyvin riippuvaisia siitä hetkestä jolloin ne tapahtuvat, ja on hyvinkin eri asia soittaa moneen otteeseen peräkkäin linnunlaulua kuin esimerkiksi laukauksen kajahtusta. Tämä toisintaa teatterille ominaista hetkellisyyttä.

Ääniefektien volyyymi on myös yksi asia, johon ääniteknikko joutuu esityksestä toiseen kiinnittämään huomiota. *Hotelli Globen arvoituksessa* sain huomata, että käytössä ollut teatterisali kuulostaa akustisesti erilaisesta eri päivinä. Syitä tähän voivat olla omien korvien väsymys, speksiesityksen analogisuus sekä vanhan rakennuksen "eloisuus". Teatteri on esittämishetkeen sidottua taidetta, ja esitystilanteen hetkellisyys määrittelee

subjekteja sekä ympäristöjä, joiden ympärille moniulotteiset maailmat rakentuvat (Houni, 134–135). Voi olla, että näyttelijät ovat väsyneitä ja nuhaisia tai ylipäänsä koko esitys on ilman selkeää syytä vaimeampi - tämä kannattaa ottaa myös huomioon ääniefektien voimakkuudessa. Ääniteknikko voikin ennakoida ja hiljentää näiden volyymia. Toisaalta koko produktio voi olla mahtavassa flow'ssa ja yleisön innostuneet aplodit sekä nauru nostavat koko esityksen volyymitasoa loppua kohti, jolloin on saatava hiljaisemmatkin efektit kuuluviin. Ääniteknikolle onkin tärkeää siksi tuntea omat laitteensa sekä esitys mahdollisimman perin pohjin, mikä ei kuitenkaan aina tiukoilla aikatauluilla ja budjeteilla operoiville opiskelijateattereilla ole mahdollista.

4.5 Oma todellisuus

Show'ta ja tekniikkaa esityskuntoon laitettaessa sain henkilökohtaisesti huomata, että monissa asioissa tietoni ja taitoni olivat vajavaisia. Näissä tilanteissa pyrinkin pyytämään apua muilta, esimerkiksi apunamme olleelta Aurinkobaletin teknikolta, mutta kovassa kiireessä joutui paljon tekemään päätöksiä ja ideoita aivan lennosta. Tällöin huomasin vertaavani vastaavaa ongelmaa bändikeikoista kartuttamaani kokemukseen tai siihen, mitä ääniteknikasta olen lukenut. Tietämättömyyden ja osaamattomuuden tunne voi väsyneenä iskeä vahvana, ja oli omalla tavallaan helpottavaa huomata, että vaikka kokemusta näin suuresta produktiosta ja näin monen asian yhtäaikaisesta toteuttamisesta teatterikontekstissa ei itselläni ollut, jotenkin asiat omassa päässäni asettuivat paikoilleen.

Kun kokeilemiselle ja epäonnistumisille ei ole paljoakaan aikaa, oli paras vaihtoehto mennä tutun ja varmasti toimivaksi koetun keinon kautta. Tämä olikin tärkeä oppia, sillä produktion rakentuessa huomasin, etteivät aina ne näyttävimmät ja monimutkaisimmat ratkaisut ole niitä parhaita - usein yksinkertainen toimii paremmin ja välittää haluttuna asian esimerkiksi yleisölle tehokkaammin. Varsinkin harrastelijateatterin kontekstissa on koko ajan painoteltava sen kanssa, kuinka paljon aikaa ja energiaa eri ratkaisuille on

valmis ja kykeneväinen antamaan. Yksinkertaistaminen onkin taito, jonka oppiminen on yksi äänisuunnittelijan ja -tekniikon työn kannalta hyödyllisistä asioista.

Mainitsinkin jo bändikeikoista saamani kokemuksen vaikuttaneen siihen, kuinka teatterikontekstissa lähestyin ongelmia sekä äänitekniisiä ratkaisuja. Tämä jo opittuihin malleihin perustuva lähestyminen onkin työn oppimisen kannalta tärkeää, sillä melko pian esitystä rakentaessa opin ja ymmärsin, että jokaista asiaa ei tarvitse keksiä niin sanotusti uudelleen. Pääni oli jo täynnä malleja siitä, kuinka tehokkaasti lähestyä äänitekniisiä ratkaisuja, ja se, että opin käyttämään niitä osana omaa työkalupakkiani toi myös itselle vahvan tunteen oppimisesta ja kehittymisestä. Teatteri on eräänlaista jäljittelyn, mimesiksen taidetta (Houni 2000), ja tämä ilmiö toistuu myös äänisuunnittelussa sekä ääniteknikon työssä. Yksi hienoimmista taiteen - ja tekniikan - tekemisen myötä saatavista tunteista on ehdottomasti se, kun jokin itselle aiemmin mahdottomalta tai vaikealta vaikuttanut asia onnistuu ja toimii.

Teatterin äänisuunnittelussa pohjataan usein olemassa oleviin assosiaatioihin. Jokaisella on melko samanlainen käsitys siitä, miltä yleismaailmalliset äänet kuulostavat, vaikkakin kulttuurisia eroja voi esiintyä. *Hotelli Globen arvoituksessa* käytettyjen ääniefektien, kuten laukauksen, tuulen sekä vauvan itkun äänet ovat kuitenkin sellaisia, jotka niin viihteen kuin todellisuudenkin kautta ovat länsimaisessa kulttuurissa mielletty tietynlaiseksi. Tämän valtavan, jo olemassa olevan henkilökohtaisen ja kulttuurisen äänikirjaston hyödyntäminen olikin jotain, minkä tärkeyden ymmärsin produktion edetessä.

Tämän tyylliset yleismaailmalliset ääniefektit voivat olla hyvin yksinkertaisesti tuotettuja, kunhan ne toisintavat ja välittävät toivotun ilmiön. Ne eroavat paljolti ääniefekteistä ja -teemoista, jotka toisintavat tiettyä tunnelmaa, *Hotelli Globen arvoituksen* tapauksessa esimerkiksi pahaenteinen tunnelma, jota ohjaaja esitykseen joihinkin kohtiin halusi. Vaikka meillä kaikilla on jonkinlainen mielikuva siitä, millaista on ”pahaenteinen tunnelma”, on taiteellisesti sen lähestyminen hyvin erityylistä. Kauhuelokuvat ovat hyvä esimerkki. Vanhemmissa elokuvissa pahaneteiset ja pelottavat

teemat nojaavat paljon musiikkiin, kun moderneissa kauhuelokuvissa tunnelmaa välitetään paljon droneäänillä sekä jopa hiljaisuudella. Oman ja muiden työn kannalta olikin itseltäni tärkeää oppia näiden yleismaailmallisten ja taiteellisten ääniefektien ero. Yleismaailmallisia ei ollut tarve jatkuvasti hyväksyttää ohjaajan kautta, sillä ne olivat jo periaatteessa olemassa, jolloin ajan pystyi käyttämään taiteellisten efektien toteuttamiseen ja suunnitteluun. Tämä helpotti näin kaikkien työtaakkaa.

5 OMSTARTIT JA IMPROVISAATIO

5.1 Omstart

Omstart on speksiesityksen tärkein ja tunnistettavin yksittäinen tekijä. Omstartit tekevät speksistä speksin ja erottavat sen näin muista opiskelijateatterin muodoista. Käsitteenä omstart on hyvin yksinkertainen: yleisö saa keskeyttää esityksen milloin tahansa huutamalla ‘omstart’, jolloin esiintyjät näyttelevät edellisen kohtauksen uudestaan (Turkulainen humanistispeksi 2021). Omstart voi sisältää jonkin kuvailevan tai ohjailevan määreen, mutta tämä ei ole vaatimus. Eri spekseillä on tämän lisäksi omia linjauksiaan omstarteihin liittyen, ja esimerkiksi Turkulaisessa humanistispeksissä omstartia ei saa huutaa kesken musiikkinumeron.

Esityksen alussa yleisö opastetaan omstartien käyttöön, sillä monet speksiä katsomaan tulevista eivät ole välttämättä aiemmin nähneet speksiesitystä ja omstart-käytäntö voi siksi olla vielä tuntematon. Omstartit ovatkin se ainesosa joiden ansiosta speksi on hyvin omalaatuinen ja ainutlaatuinen opiskelijateatterikokemus. Ne voivat tehdä esityksestä ikimuistoisen, huumorin täyttämän ja ajankohtaisen, mutta toisaalta epäonnistuneista lähtökohdista toteutettavat omstartit saattavat venyttää esitystä turhaan ja katkaista flow'n.

Omstartit eivät rajoitu pelkästään lavalla olevien esiintyjien vastuulle, sillä usein speksissä omstarteihin saa osallistua koko produktio. Omstart vaatii kaikilta esityksessä mukana olevilta tarkkavaisuutta sekä valmiutta toimia, ja tämä koko produktion välinen yhteistyö toimii varmistimena siitä, ettei esitys pysähdy. Jos esimerkiksi lavalla oleva esiintyjä ei tilanteessa keksi mitä omstartissa tehdä, voi apuun tulla vaikka lavasteiden takana odotteleva lavastaja. Ääni- ja valotekniikalle omstartit ovat mahdollisuus leikitellä omalla roolillaan sekä laitteilla. Ne myös tarjoavat tekniikoille mahdollisuuden hypätä taka-alalta hetkeksi lavalle. Itse olen speksin tekniikkatiimin jäsenenä muun muassa käynyt lavalla ‘korjaamassa’ radiota, esittämässä tulitaistelun sekä soittanut ukulelella 2000-luvun alun elektronista musiikkia. Omstartit ovatkin speksin tekijöille se

hyväksytytty hetki esityksen kontekstissa jona pääsee hetkeksi irtautumaan omasta roolistaan ja vastuustaan.

Omstart-tilanteessa on tärkeää muiden esiintyjien tarkkailu sekä tapahtumien ja muiden aikomusten ennakointi. Speksi on esittämishetkeen sidottua taidetta (Houni 2000), jossa hetkellisyys korostuu ja siihen vaikuttavat niin näyttelijöiden ja muiden produktiolaisten yleinen mieliala kuin myös yleisön osallistuvuus. Omstarteissa nouseekin tärkeäksi kontaktin käsite. Kontakti on teatterin kontekstissa todella tärkeäksi palaseksi, jota ilman ei synny mitään uutta kummallakaan puolella esityksen ja yleisön välistä rampia - näiden kahden maailman välinen ajatuksenvaihto on ehto luovalla kanssakäymiselle, jonka kautta muodostetaan taiteellista sisältöä, kuten jokaiseen esitykseen ja hetkeen sidotut omstartit (Korhonen 2013).

Omstart vaatii kontaktin niin esiintyjien ja yleisön välillä, mutta myös esiintyjien sekä muiden esityksessä mukana olevien tekijöiden välillä. Näin omstarteissa syntyy joka kerta jotain uutta taiteellista sisältöä, jota on mahdotonta jäljittää uudestaan, sillä samoja lähtökohtia ei kyetä toisintamaan koskaan aivan täydellisesti. Teatterityössä joutuu usein painottelemaan keskittymisen ja tarkkaavaisuuden välillä. Pelkästään yhden esiintymisen aikana esiintyjä joutuu käymään mielessään tämän valinnan useaan otteeseen, sillä nämä sulkevat kovin helposti toisensa. (Korhonen 2013, 36). Riku J. Korhonen (2013, 30–31) esittelee huomiokyvyn nelikenttämallin, jonka avulla jäljitetään, miten esiintyjän huomiokyky laajenee eri tilanteissa ja erilaisissa kontakteissa. (ks. kuva 3).

Nelikenttämalli näyttelijän apuna esitystilanteessa:

LAAJA

Esitykseen valmistautuminen, vireystilan nostaminen tarkoituksenmukaiselle tasolle, jännitteen luominen SISÄINEN	Kontaktin luominen vastaanäyttelijöihin ja yleisöön, jännitteen luominen ULKOINEN
SISÄINEN energian säateleminen, psyykinen kontrolli	ULKOINEN Koreografian toteuttaminen, esitystekniset asiat kuten vaihdot

KAPEA

Kuva 3: Nelikenttämalli näyttelijän apuna esitystilanteessa (Korhonen 2013, 30–31).

Tasapainottelu keskittymisen ja tarkkaavaisuuden välillä on merkittävässä roolissa. Kun pohditaan, kuinka tämä toteutuu ääniteknikon työssä speksin kontekstissa, voidaan huomata, että myös ääniteknikko on jatkuvasti tässä keskittymisen ja tarkkaavaisuuden välitilassa. Nelikenttämallia hyväksi käyttäen voidaan ajatella, että ääniteknikon sisäinen huomiokyky on suunnattu paljon siihen, että keskittyy omaan tekemiseensä kuten miksaamiseen ja tilanteiden vaihtoihin. Samalla ääniteknikko tarkkailee sitä, mitä ympärillä tapahtuu, kuuluuko jostain jotain mitä ei pitäisi tai esimerkiksi missä kohtaa esityksen koreografiaa mennään. Samalla ääniteknikko on jatkuvassa kontaktissa muihin esityksessä mukaan oleviin - muihin tekniikkatiimiläisiin, bändiin, esiintyjiin sekä myös yleisöön. Omstartin alkaessa ääniteknikko käyttää hyväkseen näitä ympärilleen muodostuneita kontakteja ottaakseen oman paikkansa omstartissa, oli se sitten selkeästi aktiivinen toimija tai passiivinen sivustaseuraaja.

5.2 Improvisaatio ja flow

Omstarteista puhuttaessa kaksi käsitettä nousee erityisen tärkeiksi: improvisaatio ja flow. Improvisaatio on vaikeasti lähestyttävä ilmiö, sillä se on hyvin monimerkityksellinen käsite (Riikonen 2001). Improvisaatio on ‘yleisnimitys jollekin

suunnittelemattomasti esitetylle - esimerkiksi ilman käsikirjoitusta esitetty kohtausta jota ei ole harjoiteltu valmiiksi asti.” (Vehkalahti 2006, 145). Improvisaatiossa esiintyjät reagoivat toisiinsa tiedostamatta itse sitä, mikä heitä kulloinkin liikuttaa tai inspiroi (Väättäinen 2009, 97). Musiikkikasvatuksen lehtori Hannu T. Riikonen (2001) pohtii (vapaata) improvisaatiota yhtenä taiteen luomisen keinona, ja hän esittääkin, että se vaatii kolmea tekijää:

- 1) esityksen spontaanisuutta (valmistautumattomuus),
- 2) esittäjän vapautta sekä
- 3) esittäjien välistä vuorovaikutteisuutta (kommunikointi).

Improvisaatio voidaan nähdä valmistamatta ja ilman ennalta otettuja lähtökohtia ja sopimuksia tapahtuvana spontaanina toimintana, missä omstart syntyy esiintyjien välisen vuorovaikutuksen tuloksena (Riikonen 2001). On otettava kuitenkin myös huomioon, että vaikka improvisaatiossa luodaan jotain uutta, pohjaa se yleensä johonkin olemassa olevaan tai aiemmin koettuun - esimerkiksi omstartin kontekstissa jo pelkkä omstartille asetettu määre ohjailee omstartia sekä improvisaatiota tiettyyn suuntaan. Omstartin puitteissa tapahtuva improvisaatio tapahtuu myös vahvasti esityksen kontekstissa, ja yleensä se peilailee joitain esityksessä esiintyviä teemoja. Improvisaatio on sidoksissa esitystilanteeseen ja -hetkeen, ja se voidaankin nähdä juuri eräänlaisena esiintymishetken heijastumana, jonka muodostumiseen vaikuttavat paikalla oleva yleisö (omstart + määre), yleiset mielialat sekä ajankohtaiset ilmiöt. Se on improvisaatio hetkellistä ja se katoaa tai häviää tapahtumisensa jälkeen. (Riikonen 2001).

Improvisaatioon vaikuttavista tekijöistä voidaan käyttää käsitettä improvisaation luonnollinen konteksti, mikä kuvaa kaikkia niitä improvisaatiohetkeä ympäröiviä tekijöitä, jotka siihen voivat vaikuttaa. Omstartin ja improvisaation toistaminen tallenteelta menettääkin merkityksensä ja hetkellisyytensä eikä ole autenttinen representaatio omstartista, sillä se ei sisällä kaikkia improvisaation luonnolliseen hetkeen vaikuttavia tekijöitä sellaisenaan. (Riikonen 2001, 3–4). Improvisaatiossa keskeisessä roolissa on esiintyjien välinen vuorovaikutus, jota voi verrata esimerkiksi

aivan tavalliseen keskusteluun, joka kehittyy ja kulkee hetkellisyyden kautta ilman sen suurempia ennakkosuunnitelmia (Riikonen 2001, 6). Omstartit ovatkin eräänlaista ‘keskusteluja’ yleisön ja esiintyjien välillä, mutta myös esiintyjien ja esityksen välillä.

Riku J. Korhonen (2013, 19) esittää Mihaly Csikszentmihalyin teorioihin pohjaten, että flow-kokemus muodostuu seuraavista tekijöistä:

1. Tekemiselle löytyy selkeä maali ja tavoite
2. Työn vaativuus ja tekijän taidot vastaavat toisiaan
3. Tekijän tietoisuus ja toiminta ovat yhtä
4. Epäonnistumisen pelko puuttuu
5. Vääränlainen itsetarkkailu puuttuu
6. Perinteinen ajantaju katoaa
7. Toiminnasta tulee autotelista (lat.), itseensä päättyvää

Flow-kokemus on siis tila, jossa esimerkiksi esiintyjä katoaa hetkeen ja kulkee eteenpäin sen enempää tekemisiään miettien tai tietoisesti kontrolloiden - voidaan ajatella ihmisen siirtyvän eräänlaiseen automaation tilaan, jossa onnistumisen tunne ajaa tekemistä eteenpäin (Csikszentmihalyi 2014). Speksiesityksen ja ennen kaikkea omstartien kannalta tämä flow-kokemuksen tavoittaminen ja saavuttaminen onkin ensiarvoisen tärkeää ja yksi onnistuneen speksiesityksen tekijöistä. Aiemmin mainittu kontaktin käsite nouseekin flow-kokemusta tarkastellessa todella merkittävään rooliin. Ilman kontaktia muihin ihmisiin tai asioihin ei synny uutta tai välity mitään rampin kummallekään puolelle (Korhonen 2013, 20–21).

Flow nousee omstartin kontekstissa merkitsevään rooliin, sillä esiintyjän ollessa flow-tilassa myös omstart sujuu yleensä luonnollisesti ja illuusiota rikkomatta. Flow-tilassa paljonkin esityksen muusta tematiikasta eroava omstart istuu sujuvasti sen kontekstiin eikä riko esityksen omaa flow’ta. On myös merkityksellistä ottaa huomioon, että esiintyjien saavuttaessa flow-tilan se välittyy myös helpommin yleisöön, joka taas omalta osaltaan pääsee osaksi flow-kokemusta ja uppoutuu esityksen maailmaan ja sen

luomiin illuusioihin - tätä voi verrata siihen, kuinka koukuttavaa kirjaa lukiessa tai elokuvaa katsoessa vain unohtaa ajan kulun ja antaa tarinan viedä mukanaan. Speksi teatterimuotona on vaikea ja haastava juuri omstartien takia, ja flow-kokemus on onnistuneen esityksen kannalta yksi tärkeimmistä tekijöistä.

5.3 Improvisaatio ja flow äänisuunnittelussa sekä äänitekniikon työssä

Speksin kontekstissa improvisaation ja flow'n käsitteet nousevat myös äänitekniikan kannalta huomionarvoisiksi seikoiksi. Speksissä äänitekniikka on merkittävässä osassa esitystä myös omstartien osana, ja kyky improvisoida ja näin luoda uutta taiteellista sisältöä kesken esityksen nousee merkittäväksi taidoksi, jonka hallitseminen on speksistä nauttimisen kannalta omasta mielestäni ja oman kokemukseni kautta hyvinkin merkittävää - opittuani itse improvisaatioon mukaan hyppäämisen taidon aloin saada speksiesityksissä ja speksistä kokonaisuutena paljon enemmän irti kuin pelkästään mikserin takana ollessani. On kuitenkin muistettava, että tämäkin ilmiö on hyvin paljon kiinni eri ihmisistä, ja jotkut eivät esimerkiksi improvisaatiosta nauti paljoakaan, mutta saavat silti paljon irti speksistä.

Koen kuitenkin itse, että improvisaation taito speksiproduktion jäsenenä avaa paljon uusia mahdollisuuksia ja kokemuksia. Ennen kaikkea improvisaation ymmärtäminen ja kyky hypätä siihen mukaan muun produktion kanssa - kontaktin kautta - tuo speksille sen oman erityislaatuisuutensa. Speksi toimiikin parhaimmillaan suurena flow'na, jossa jokainen produktion jäsen on kontaktissa toisiinsa ja valmiina antamaan esitykselle ja omstarteille jotain uutta. En kuitenkaan halua väittää, että improvisaatiokyky on este speksistä nauttimiselle, oman henkilökohtaisen kokemukseni kautta kuitenkin koen sen vapauttavaksi.

Kuinka äänisuunnittelu voi lähteä mukaan improvisaatioon, kun äänisuunnittelu sisältää paljon tarkkoja äänitilanteita sekä -efektejä? Tässä vaiheessa on ensimmäisen otettava huomioon, onko äänisuunnittelu tehty speksin vaatimiin olosuhteisiin vai onko kyseessä

perinteisempään teatteriesitykseen tehty äänisuunnittelu. Esimerkiksi *Hotelli Globen arvoituksessa* äänisuunnittelua alettiin tehdä speksiesityksen ehdoilla, ja esityksen valmistumisprosessin aikana se muokkautui lopulta juuri kyseisen speksiesityksen tarpeita vastaavaksi - se oli siis muokkautuva ja antoi tilaa omstarteille. Äänitilanteet eivät muutamaa avainkohtausta lukuun ottamatta olleet liian tiukkoja tai riskialttiita omstartien tullessa mukaan esitykseen, ja näihin äänitilanteihin oli tarpeen vaatiessa helppo palata. Tällöin myös äänitekniikalle jäi tilaa ja ennen kaikkea aikaa improvisaatiolle.

Äänitekniikka on jatkuvassa kontaktissa muihin esityksessä oleviin ihmisiin, ja näitä tarkkailemalla on mahdollista valmistautua omstartin vaatimiin tilanteisiin - omstartin muutaman ensimmäisen sekunnin aikana on mahdollista tehdä päätös siitä, osallistuuko äänitekniikka siihen jollain tavalla, esimerkiksi ääniefektein tai hyppäämällä mukaan lavalle³. Omstarteissa on mahdollisuus esimerkiksi lisätä bändin signaaliin erilaisia efektejä tai vaikkapa hiljentää jonkin soittimen kanava hauskana efektinä. Kaikki tämä vaatii kuitenkin ehdottomasti sitä, että ääniteknikko tai -tekniikat ovat jatkuvassa kontaktissa muihin lavalla ja sen ympärillä oleviin produktiolaisiin ja kykenevät parhaansa mukaan lukemaan ja ennakoimaan näiden aikeita. Kuten äänitekniikkaa, myös omstarteja ja improvisaatiota oppii parhaiten niitä tekemällä ja harjoittelemalla. Kyseessä on taito, jossa on mahdollista kehittyä jatkuvasti.

Flow-kokemus on myös äänitekniikan tekemiselle tärkeää. Omstarteihin ja improvisaatioon mukaan lähteminen on helppoa, mikäli kaikki muukin esityksessä sujuu ilman sen suurempia häiriötekijöitä. Äänitekniikka on kuitenkin yksi teatteriesityksen vaativimmista osa-alueista⁴, ja tekniikka on ennalta-arvaamatonta. Vaikka ennen esitystä tarkastaisi kaiken moneen otteeseen ja esimerkiksi varmistaisi, että langattomissa mikrofoneissa on täydet paristot ja signaalit kulkevat, on enemmän sääntö kuin poikkeus, että jotain on aina pielessä.

³ Lavalle hyppääminen ei ole ehkä se ääniteknikon ensimmäinen vaihtoehto omstartissa, mutta sopivan tilanteen kohdalle osuessa se on huumoriarvoltaan loistavaa.

⁴ Näin esittävät muun muassa Ross Brown (2010) sekä Neil Fraser (1988).

Hotelli Globen arvoituksessa suurinta huolta esitysten aikana aiheuttivat juuri langattomat mikrofonit, joiden toiminta oli välillä hieman oikuttelevaa. Tätä ei helpottanut se, että aina välillä mikit ottivat tahatonta osumaa näyttelijöiden eläytyessä omstarteissa ja vaativien mikkivaihtojen aikana, ja äänitekniikoiden flow-kokemusta häiritsikin paljon se, että oli jatkuvasti tarkkailtava mikrofonien toimivuutta ja kuuluvuutta. Nämä jatkuvat, häiritsevät ärsykkeet vaikeuttavatkin flow-kokemuksen ylläpitämistä ja sen saavuttamista.

Raskaan esitysviikon aikana myös väsymys ja mahdollisesti useammat, kasaantuvat ongelmatilanteet aiheuttavat stressiä, mikä taas osaltaan irrottaa äänitekniikkaa esityksen luomasta illuusiosta - lavalle katsoessa ei näe tai kuule yleisön tavoin koukuttavaa murhamysteerin maailmaa vaan hieman liikaa sirisevän kitaran, suhisevan mikrofonin ja rätisevän pianosignaalin. Flow-kokemuksen saavuttaminen äänitekniikkaa ajaessa onkin todella hienoa ja vapauttava tunne, sillä silloin pääsee hetkeksi irti stressistä ja voi nauttia pienistäkin onnistumisista. En kuitenkaan väitä, etteikö ongelmatilanteita kohdatessa olisi mahdollista saavuttaa flow'ta - koko ajan puuhatessa ei välttämättä edes hoksaa uppoutuneensa omaan tekemiseensä ja esitykseen niin vahvasti, että se onkin jo ohi.

5.4 Improvisaatio ja flow omassa oppimisprosessissa

Kun aloitin speksiharrastuksen vuonna 2017, oli improvisaatio teatterin kontekstissa minulle täysin tuntematonta - ylipäänsä speksiesityksen vaatima improvisaation tyyli oli itselleni asia, jota en ollut oikein koskaan uskaltanut kokeilla. Itselläni oli hieman kokemusta improvisaatiosta musiikin parissa, mutta tämäkin kokemus oli vähäistä ja rajoittui lähinnä yksinään soitteluun - muiden ihmisten kanssa soittaessa olin tuolloin tottunut menemään valmiiden sovitusten mukaisesti. Improvisaatiotaitoni olikin olematon, ja en todellakaan osannut lukea muita ihmisiä ja ottaa näihin kontaktia improvisaation vaatimissa kehyksissä. Tähän vielä lisättynä se, että speksiharrastuksen aloittaessani en ollut vielä kovinkaan kokenut äänitekniikko.

Muutamaa vuotta ja speksiproduktiota myöhemmin olen huomannut, että omstartien vaatima heittäytymiskyky ja improvisaatiotaito on itselläni kehittynyt melkoisesti. Se on vaatinut paljon harjoittelua sekä oman mukavuusalueen ulkopuolelle astumista, mutta toisaalta se on antanut takaisin onnistumisen tunteita sekä ikimuistoisia kokemuksia, joita on päässyt yhdessä jakamaan muun tekniikkatiimin kanssa. Omstartien tarjoama taiteellinen vapaus onkin se tekijä, joka on tehnyt speksistä ja sen äänisuunnittelun ja -tekniikan parissa työskentelystä itselleni mieluisaa ja tarjonnut turvallisen oppimisalustan.

Speksin parissa äänityön opiskelusta on itselläni jäänyt puuttumaan tietty vakavuus. Vaikka haluan saada aikaiseksi parhaan mahdollisen lopputuloksen, on taustalla kuitenkin tunne siitä, että on myös aivan hyväksyttävää välillä epäonnistua ja myöntää ettei kykene toteuttamaan jotain. On palkitsevaa saada rauhassa opiskella itseään kiehtovaa äänityötä, kun pääsee saman tien tekemään oikeaa esitystä sekä saa oman kädenjälkensä kuuluviin.

Koen, että oman tekijyyteni kehittymisen kannalta on ollut valtavan hienoa, että olen todellakin saanut olla ennen kaikkea tekijä enkä niinkään sivustaseuraaja. Vaikka en koskaan elämässäni tekisi toista kokonaista äänisuunnittelua voin silti olla ylpeä siitä, mitä sain aikaan. On muistettava, että kaikilla ei ole mahdollisuutta päästä samaan rooliin näinkään pienellä kokemuksella ja siinä mielessä tunnistankin olevani etuoikeutettu: työtäni oli/on ala, jonka tekijöitä ei pienen produktion aktiivipiirissä ole montaa.

Äänisuunnittelu ja äänitekniikan ajaminen omstartien ja improvisaation vaatimalla joustavuudella oli alun perin haaste, jota lähdin ensimmäistä kertaa lähestymään äänisuunnittelijana. On yksi asia rakentaa äänimaailma kokonaiselle teatteriesitykselle, mutta speksissä sen jatkuvasti elävä ja muuttuva luonne tuo oman haasteensa siihen, kuinka äänisuunnittelua pitäisi lähteä lähestymään - tapoja on niin monta kuin tekijöitä, ja esimerkiksi oma lähestymistapani ei välttämättä ollut tehokkain.

Kun syksyllä ja alkutalvesta tein *Hotelli Globen arvoituksen* äänisuunnitelmaa, mietin ja suunnittelin erilaisia äänitilanteita ja kuinka mitäkin voisi toteuttaa, en osannut aiempienkaan speksien perusteella odottaa, kuinka vähän aikaa kaiken kokoamiselle jäisi muun elämän ja opiskelun lomassa. Tämä akuutti ajanpuute tuntuu yllättävän minut joka speksissä, vaikka kuinka olisi tehnyt tarkat aikataulut ja asettanut deadlinet. Kun esitykset lähestyvät, myös aikaa tuntuu vain katoavan.

Alkuperäinen, vahvasti erilaisiin äänimailmoihin ja lukuisiin äänitilanteisiin pohjannut, melko tarkka äänisuunnitelma vei paljon aikaa, mutta jälkepäin katsottuna lähtisin lähestymään sitä täysin eri kantilta. Nyt suuri osa suunnitelmista hylättiin viimeistään harjoituksissa, ja koenkin, että mikäli alun perin olisin (olisimme) keskittyneet yksinkertaiseen, muutaman tiukan äänitilanteen suunnittelemiseen mahtipontisen ja vaikeasti toteutettavan produktion sijaan, olisi lopputulos ollut eheämpi.

Mikäli olisin käyttänyt enemmän aikaa ja energiaa yksinkertaiseen, mutta loppuun asti hiottuun suunnitelmaan laajan ja osittain keskeneräiseksi, ideoiden tasolle jääneen tilalle olisin ollut itse lopputulokseen paljon tyytyväisempi. Näin raksaviikolla yli jäänyttä aikaa olisi voinut käyttää esimerkiksi bändin soonisen tilan paranteluun. Toisaalta on aina vaikea ennustaa harrastelijaproduktiossa tulevaa, ja ehkä jonain toisena vuotena kaikki olisi sujunut paljon jouhevammin. On muistettava - ja itsenikin on muistettava - että äänisuunnitteluun ja sen toteutumiseen vaikuttaa niin monta eri tekijää tilasta, tuotannosta, sairastelusta, tekniikan toimivuudesta, rahasta aina yleiseen mielialaan asti, ja harvoin näitä pystyy kovinkaan tarkkaan ennustamaan etukäteen.

Kaikesta huolimatta koen, että *Hotelli Globen arvoitukseen* tekemäni äänisuunnittelu - sekä tekniikka - toimi hyvin speksin ja omstartien kontekstissa. Musiikkiomstarteja varten eri kanavat ja mikrofonit oli merkitty tarkoin mikseriin ja eri soitinryhmät asetettu omiin busseihinsa, jotta omstartin tullessa ei tarvinnut ruveta arpomaan soiko käyrätorvi vai pasuuna - kummatkin löytyivät helposti saman napin takaa. Yksikään ääniefekti tai -tilanne ei ollut liian monimutkainen tai päälle ajava, etteikö sitä olisi voinut omstartin ajaksi pysäyttää tai muunnella. Tekniikka oli jatkuvasti valppaana, kiitos tiimiläisten

monen vuoden speksikokemuksen, ja improvisaatio luonnistui jatkuvasta muiden produktiolaisten kanssa käydyn kontaktin kautta. Tekniikalle suunnatut omstarteihin osasimme hypätä ilman sen enempää miettimättä, toki muutama oli pohdittuna etukäteen, jotta omstartin kuuluessa kaikki olivat samalla sivulla - yksi näytti mallia ja muut lähtivät mukaan.

6 LOPUKSI

Tämän tutkielman tavoitteena on ollut avata äänisuunnittelijan ja -teknikon työtä speksissä sekä sitä, kuinka improvisaatio ja omstartit tähän työhän vaikuttavat ja miten ne työssä näkyvät. Tutkimusmateriaalina toimi Turkulaisen humanistispeksin esitys *Hotelli Globen arvoitus* ja omat kokemukseni sekä muistiinpanoni siihen liittyen. Lähestyin aihetta autoetnografisin metodein, ja pyrinkin omien kokemuksieni sekä tuntemuksieni kautta analysoimaan, kuinka äänisuunnittelu ja ääniteknikka toteutetaan speksissä. Vaikka tutkielman aiheena on ollut yhden henkilön omakohtaiset kokemukset yhdessä tietyssä speksiproduktiossa, koen silti löytäneeni joitain tärkeitä sekä huomionarvoisia seikkoja, joita voi yleismaailmallisestikin hyödyntää.

Tutkimuskysymykseni oli ‘kuinka äänisuunnittelu toteutetaan speksiteatterissa?’ Tätä pohdittuani eri tekijöiden ja tutkimuksellisten lähestymistapojen kautta huomaan, että vastaus on periaatteessa melko yksinkertainen. Äänisuunnittelu speksiteatterissa toteutetaan pitkälti melko samalla tavalla kuin missä tahansa muussakin teatterin muodossa. Aluksi tutustutaan käsikirjoitukseen, jonka pohjalta aletaan rakentamaan ja suunnittelemaan kokonaisuutta, joka tukee muuta esitystä ollen samanaikaisesti oma entiteettinsä. Äänisuunnittelua tarkastellessa nousee usein esille se, että toimiva äänisuunnittelu on pohjimmiltaan sellainen, jonka olemassaoloon yleisö ei kiinnitä juurikaan huomiota (Brown 2010).

Äänisuunnitelman voi tehdä monin eri tavoin, ja itse käyttämäni kohtausta -tyylinen suunnitelma on vain yksi monista tavoista. Itse päädyin käyttämään sitä sen vuoksi, että se mahdollisti helpon ja luontevan, synergisen työskentelyn niin valosuunnittelun (jonka myös toteutin) sekä lavastuksen että ohjaajan kanssa. Äänisuunnittelu vaatii paljon vuorovaikutusta muiden produktiota tekevien tekijöiden kanssa. Käsikirjoittajat tarjoavat rakennuspalikat, joista ohjaajan kanssa ideoidaan ja suunnitellaan parhaiten juuri kyseessä olevaa esitystä tukeva äänimaailma. Speksissä äänisuunnittelua tehdään myös yhteistyössä speksibändin ja paikoitellen esiintyjienkin kanssa, ja kyseessä on monin tavoin koko produktion yhteinen ideapaja, jossa jokainen

mukana oleva tekijä voi tarjota äänisuunnittelulle jotain. Näistä palasista vastaavan äänisuunnittelijan on karsittava ja koottava se lopullinen kokonaisuus, joka esityksessä toteutuu.

Ihannetilanteessa speksin äänisuunnittelijalla olisi reilusti aikaa ja budjettia. Harrastelijateatterin todellisuus on usein aivan muuta, ja esimerkiksi Turkulaisen humanistispeksin tapauksessa äänisuunnittelijan työkuva on usein sisälletty tekniikkavastaavan työhön, jolloin vastuulla on yleensä ollut myös valojen suunnittelu, tekniikan rakentaminen ja ajaminen esityksissä, budjettiasiat, kuten laitteiston vuokraaminen, ääniefektien tekeminen sekä tekniikkatiimin ohjaaminen. Työtä on paljon ja tekijöitä vähän - vaikka *Hotelli Globen arvoituksessa* oli Turkulaisen humanistispeksin kaikkien aikojen suurin tekniikkatiimi, itseni mukaan lukien kuusi henkilöä, tuntui työtä silti olevan aivan liikaa. Ehkä tämä on osittain harrastelijateatterin luonnetta, sillä kyseessä on loppujen lopuksi vapaaehtoistyö.

Toisaalta *Hotelli Globen arvoitus* oli suuri ja mahtipontinen esitys (uskaltaisin jopa väittää, että kyseessä oli Turkulaisen humanistispeksin lyhyen historian suurin produktio), mikä osaltaan näkyi työn määrässä. Tavoitteet *Hotelli Globen arvoituksessa* olivat korkealla, mutta samalla monia asioita tehtiin hyvin epäspeksimäisesti ja esitystä rakennettiin omasta mielestäni ehkä enemmän perinteisen musikaaliteatterin puitteissa. Tämä näkyy alkuperäisissä äänisuunnitelmissa, joiden toimivuuden valmiin speksiesityksen kontekstissa olen valmis kyseenalaistamaan.

Speksin äänisuunnittelu vaatii sietokykyä sen kaoottiselle ja alati muuttuvalle luonteelle. Omstartit ovat haaste, joiden huomioiminen äänisuunnittelua tehdessä kannattaa ottaa huomioon, ja viimeistään ajolistoja tehdessä kannattaa jättää tilaa improvisaatiolle ja odottamattomille asioille. Vaikka osa speksin taikaa on se, että välillä asiat menevät pieleen, ei jatkuva sekoilu ääniefektien tai musiikkiesitysten kanssa ole hauskaa tai katsojille nautinnollista.

Speksiin voi tehdä hienon ja näyttävän äänimaailmaan, mutta haluaisin ottaa esille myös sen, että on oltava valmis antamaan tilaa kaaokselle. Speksiä tehdessä pelkkien omien visioiden ja ideoiden ajaminen ei toimi, ja se vaatii kontaktia muihin produktion tekijöihin. Speksiesitys on monen tekijän summa, ja se vaatii hermoja sekä venyvyyttä - on hyväksyttävä se, että oma hieno äänisuunnitelma saattaa jäädä omstartien sekä musiikin jalkoihin. Koenkin, että speksissä kyky heittäytyä mukaan kaaokseen ja kyky improvisoida on tärkeä taito myös ääniteknikan tekijälle, sillä omstarteista ja hauskanpidostahan speksissä lopulta on kyse.

Omakohtaisesta kokemuksesta pystyn sanomaan, että tietysti se ärsyttää ja vihastuttaa kun jokin ei toimi tai laitteet ottavat osun, mutta samalla on muistettava, että kyseessä on harrastelijaproduktio. Kaikilla ei ole samaa tietoa tekniikasta ja kaikki eivät opi siinä lyhyessä ajassa joka käytettävissä on. Esityksen flow'ssa ei välttämättä tajua varoa mikkiä tai muita laitteita, mikä on ymmärrettävää.

Koenkin, että speksin äänisuunnittelua kannattaa lähteä lähestymään ennen kaikkea yksinkertaisuuden kautta: mieluummin vähän ja selkeää kuin liikaa. Muutama hyvin tilannetajuisesti asetettu efekti palvelee speksin koomista luonnetta paremmin kuin monimutkaiset äänitilanteet, varsinkin Turkulaisen humanistispeksin omstart-rikkaassa ja flown'n kautta elävässä esityksessä. Tämä ei kuitenkaan ole missään tapauksessa absoluuttinen totuus, ja voikin hyvin olla, että jonkin toisen speksiproduktion kontekstissa toimii paremmin toisenlainen lähestymistapa.

Autoetnografisessa tutkimuksessa tarkastellaan usein tutkijan omaa tekemistä tutkimuksen kontekstissa sekä individualistisia tuntemuksia dataan perustuvien analyysien sijasta. Autoetnografia onkin tieteentekotapa, joka tukee tutkijan omaa taiteellista lähestymistä, sillä se antaa melko vapaat kädet sen suhteen, mitä ja miten tutkimukseen liittyviä asioita ottaa huomioon. Autoetnografisessa tutkimuksessa tarkastellaan sitä, miltä oma tekeminen tuntuu ja näyttää tieteellisessä kehyksessä. Näistä lähtökohdista lähdinkin lähestymään oman oppimiseni ja kehittymiseni tarkastelua *Hotelli Globen arvoituksen* ja ylipäänsä speksin kontekstissa.

Vaikka speksi teatterin ja taiteen muotona oli itselleni aiemmista kokemuksista tuttu, *Hotelli Globen arvoituksessa* lähestyin sitä aivan uusista lähtökohdista - olin osana tekemässä esityksen suuria suuntia ja vaikutin paljon siihen, miltä se näyttää ja kuuluu. Minulla ei ollut ennen speksiä aiempaa kokemusta teatterin tekemisestä. Koko teatterimaailma oli tuttu itselleni vain katsojan roolissa - rampin toiselta puolelta - ja monet teatterikonventiot sekä -tavat olivat itselleni tuntemattomia ja uusia.

Tämä vaikutti siihen, kuinka lähdin *Hotelli Globen arvoituksessa* tekemään äänisuunnittelua - kun aiempaa kiinnepintaa ei ollut, äänisuunnittelu alkoi rakentumaan paljon sen pohjalta, mitä uskoin siihen kuuluvan ja mitä ajattelin sen sisältävän. Kokemuspohjan sijaan lähtökohtani olivat enemmän uskomuspohjaisia, ja vaikka pyrin lukemaan paljon ja tutustuin teatterin äänisuunnittelua käsittelevään kirjallisuuteen ja aineistoon, tarjoaa se lopulta vain teoriaa tekniikasta. Usein puuttumaan jää kokemus teatterista, sen nyansseista ja kliseistä - itse toivottelen yhä puolihuolimattomasti "hyvää esitystä", vaikka se joissain teatteripiireissä mielletään huonon onnen merkiksi.

Kuten äänitekniikan ajamista ja toimivuutta, myös teatterin konventioita oppii parhaiten olemalla mukana ja osallistumalla teatterin toimintaan. Toki teatterialalle on mahdollista kouluttautua, ja esimerkiksi teatteritekniikka on oma koulutusalsansa, mutta speksi on lähtökohdiltaan yliopisto-opiskelijoiden harrastetoimintaa, johon ajautuu paljon itseni kaltaisia teatteriummikkoja, joita on ollut kiinnostusta teatterialalle mutta mahdollisuuksia tai uskallusta harrastelijateatteriinkin tai alalle ylipäänsä ei ole ollut. Speksi, ainakin Turkulainen humanistispeksi, onkin ennen kaikkea melko pienen kynnysen tutustumismatka harrastelijateatterin maailmaan.

Mitä opin *Hotelli Globen arvoituksen* parissa työskennellessäni? Minulla on nyt valmiudet ja tietotaitoa toteuttaa kokonaisen teatteriproduktion äänisuunnittelu, mikä itsessään on jo valtavan hieno taito. Verrattaessa lähtökohtiini, joissa en ollut koskaan edes ajatellut tekeväni tämän kaltaista työtä, on se saavutus josta voi olla ylpeä. Tekisin tuki monia asioita eri tavoin, mikä toisaalta on myös osa oppimisprosessia.

Lähtiessäni tekemään äänisuunnittelua *Hotelli Globen arvoitukseen* koko äänisuunnittelun käsite oli mielessäni epämääräinen kokoelma asioita, joita ajattelin siihen kuuluvan. Produktiota työstäessä nuo asiat ja niihin pohjaamani ideat on selkiytynyt ja saanut seurakseen käsitteellisyttä, aktuaalista toteutumista sekä ymmärrystä siitä, miten eri äänitilanteet toimivat teatterikontekstissa. Ei tule myöskään unohtaa tämän tutkimuksen kirjoittamisprosessia, joka on saattanut äänisuunnitteluun ja omaan kokemukseeni liittyvät tekijät ymmärrettävään muotoon, myös itselleni.

Omiin lähtökohtiini verrattaessa voikin todeta, että tätä työtä olisi vaikea oppia vain kuuntelemalla ja katsomalla. Mahdollisuus kokeilla ideoita ja tekniikoita varsinaisen esityksen kontekstissa tarjosi itselleni parhaiten ymmärryksen siitä, mikä toimii ja miltä eri asiat kuulostavat. Esimerkiksi ambient-äänimaailma, joka suunnitteluvaiheessa vaikutti todella toimivalta ja hienolta idealta, olisi toiminut hyvin jossain toisessa produktiossa. Tässä kyseisessä speksiproduktiossa ja Aurinkobaletin tiloissa se olisi ollut vain ylimääräistä melua. Toisaalta, kuten Ross Brown (2010, 3) tuo esille, myös melua voidaan käyttää taiteellisenä keinona, mikä on modernissa teatterissa yleistynyt, mutta *Hotelli Globen arvoituksessa* se ei olisi toiminut. Nämä ovat taiteellisia päätöksiä ja ratkaisuja, jotka jonkun on tehtävä. Tätäkään en oisi välttämättä ymmärtänyt, ellen olisi päässyt kokeilemaan äänitilanteita eri tiloissa sen sijaan että olisin saapunut suoraan esityksiin mukanani kokeilematon ajolista ja efektit. Speksi ja harrastelijateatterit ovat eräänlaista kokeilun taidetta, jossa ideoita pyöritellään ja kokeillaan vielä esityksissäkin omstartien kautta. Hetkellisyys korostuu kaikessa speksiin liittyvässä tekemisessä ja luomisessa.

Hotelli Globen arvoitus opetti minulle myös päätöksenteon ja (taiteellisen) johtamisen tärkeyttä. Yhdessä taiteellinen luominen on hienoa ja antoisaa, mutta saattaa ilman selkeitä rajoja muuttua turhan monimutkaiseksi. Kun taiteellisella luomisella on jokin päätepiste, tässä tapauksessa esitykset, on jonkun oltava se tietynlainen rajoittaja, joka valitsee mitä ideoita viedään eteenpäin ja mitkä ovat esityksen kannalta oleellisia. Speksissä, kuten sanottua, ideoita tulee jatkuvasti ja huomasiinkin alkuun vaikeaksi sanoa "ei" - kokemattomuuttani kuvittelin kaiken olevan toteuttavissa. Esitysten

lähestyessä huomasin, että monia efektejä tai ideoita ei kyetä toteuttamaan ajan ja budjetin puitteissa, ja niiden hylkääminen oli yllättävän vaikeaa.

Kokemukseni esimerkiksi opettamisesta ja ainejärjestön puheenjohtajuudesta tuli hyödylliseksi, sillä kykenin käyttämään näissä rooleissa oppimiani taitoja myös speksissä. Opin ottamaan johtajuutta ja vastuuta ääniteknisistä ratkaisuksista ja näin esitys ja sen äänimaailma alkoivat selkeytyä. Oma taiteellinen luomiseni prosessi on melko sekavaa ja saatan omiin teoksiini lisäillä aivan viime hetkellä uusia asioita tai vaihtoehtoisesti hioa niitä todella pitkään oikeastaan ollenkaan etenemättä. Speksissä tarvitaan kuitenkin määrätietoisuutta ja valmiutta tehdä päätöksiä, sillä esityksen on oltava jossain vaiheessa valmis.

Muistankin, kuinka ensimmäisten esitysten jälkeen säädimme ja vaihdoimme valoja, sillä emme olleet niihin tyytyväisiä, ja lopulta jouduin tekemään päätöksen siitä, että ”tämä on nyt valmis”. Ajanpuute vaatii tiukkoja ratkaisuja, mitkä eivät ole oma vahvuuteni, mutta *Hotelli Globen arvoituksessa* jouduin astumaan pois mukavuusalueeltani. Toisaalta, kun tein itselleni selväksi esityksen teknisen puolen olevan valmis, oli loppujen esitysten ajaminen ja seuraaminen rennompaa, vaikka jokaiseen yksityiskohtaan ei ollutkaan tyytyväinen. Irti päästämisen kyky on speksin kaltaisessa produktiossa valtavan tärkeä taito.

Reetta Vehkalahden (2008) mukaan onnistunut esitys on ennen kaikkea onnistunut prosessi ja siihen sitoutuneet henkilöt, vaikka itse esitys kestäisi vain pienen hetken ja katsojiakaan ei olisi kymmentä enempää. Tuo esitykseen johtava prosessi on usein jopa tärkeämpi kuin sen lopputulos vaikkakin myös onnistunut lopputulos on työryhmän kannalta todella tärkeä päätepiste (Vehkalahti 2008, 39–40). Onnistunut esitys on ennen kaikkea tunne siitä, että koko prosessi on tarjonnut jotain itselle ja siitä on oppinut jotain. *Hotelli Globen* arvoitus onkin tässä mielestäni todellakin onnistunut esitys, sillä matka valmiiseen esitykseen oli pitkä ja välillä kivinen, mutta lopputulos oli jotain josta voi olla ylpeä, minkä lisäksi prosessi opetti minulle itselleni todella paljon niin äänisuunnittelusta, -tekniikasta kuin teatterin konventioista.

Olen tässä tutkimuksessa olemassa olevan tutkimuksen sijasta painottanut autoetnografisen lähestymistavan mukaisesti paljon oman kokemukseni speksiproduktiosta ja prosessista merkitystä pyrkien asettamaan sen tieteellisiin kehyksiin, ja halusinkin hieman taiteellisesti ilmaistuna kirjoittaa ”katsauksen erään speksiproduktion äänisuunnitteluun erään henkilön näkökulmasta”. Tutkimus olisi toiminut hienosti fiktiivisen etnografian keinoin, mutta toisaalta jatkuva reflektointi muihin tutkimuksiin ja analyysihin tekstiä kirjoittaessa opetti ja selkeytti myös omaa kokemustani, jota pyrinkin tässä tutkimuksessa ennen kaikkea tarkastelemaan. Koen, että henkilökohtaisella kokemuksella ja sen tarkastelulla on paljon annettavaa tieteellisessä tutkimuksessa, ja musiikintutkimukselliset, teatteritutkimukselliset sekä sukupuolentutkimukselliset lähtökohdat ja lähestymistavat tarjoavatkin loistavan alustan tällaiselle tutkimukselle niiden tarkastellessa paljolti myös yksilön tuntemuksia kulttuurisista ja sosiaalisista ilmiöistä.

Prosessi, joka kuljetaan ensimmäisistä käsikirjoituksen lukukerroista valmiiseen esitykseen on pitkä, ja harvoin on mahdollista ennustaa millaiseksi lopputulos muodostuu. Jokaisella esitystä tekevällä on mielessään oma fantasiansa esityksen lopputuloksesta. Onnistunut esitys on kompromissi, lopputulos, joka on koottu näistä monista fantasioista. Kompromissit ovatkin yhdessä taiteentekemisen peruspalikka, joita ilman on melkein mahdotonta saavuttaa valmista lopputulosta, varsinkin kun kyseessä on jotain, mistä ihmiset maksavat sen kokeakseen. Tämä vaikuttaa myös paljon siihen, millaiseksi lopullinen äänisuunnittelu muotoutuu, sillä sen on toimittava yhdessä esityksen muiden palasten kanssa, eikä se voi olla vain jokin oma entiteettinsä muusta esityksestä irrallaan (toisaalta jossain kokeellisessa teatteriesityksessä tämä voisi olla haluttua, mutta speksissä pyritään ennen kaikkea sujuvaan ja nautinnolliseen, kevyeen esitykseen).

Speksissä äänisuunnittelun tehtävänä on syventää ja tehdä esityksen maailma uskottavammaksi. Äänisuunnitteluun voidaan myös laskea musiikkiesitysten tuottaminen siten, että ne istuvat esitykseen sujuvina ja eivät tunnu päälle liimatuilta. Tässä nousevat esille äänitekniisten ratkaisuiden tärkeys ja se, miksi äänitekniisten

ratkaisuiden on palveltava esitystä, oltava helposti ymmärrettäviä ja sen maailmaan sopivia, mutta myös yksinkertaisimmillaan sitä, että musiikki ei aja kaiken muun yli, näyttelijät kuuluvat sen yli sekä ihan se, että näyttelijät ymmärtävät kuinka esimerkiksi mikrofonit toimivat.

Turkulaisen humanistispeksin pienessä produktiossa äänisuunnittelu on osa suurempaa tekniikkavastaavan kokonaisuutta, ja se ei olekaan välttämättä aivan yhtä yksioikoinen kuin jossain suuressa produktiossa, jossa äänisuunnittelija keskittyy vain omaan työhönsä - speksissä tähän työhön kuuluvat helposti myös valotekniikka, roudaaminen ja improvisaation osaaminen. Tämän vuoksi äänisuunnittelua on vaikea tässä kehyksessä tarkastella pelkästään yhtenä osana, sillä se sekoittuu niin moneen muuhun tekemiseen ja oma tekijyys on jatkuvasti jaettuna moniin eri asioihin ja tehtäviin, jotka kaikki vaikuttavat osaltaan siihen, millaiseksi lopullinen äänisuunnittelu tulee muodostumaan ja kuinka se rakentuu.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

JS1. Omat muistiinpanot (2020). Tutkijan hallussa.

JS2. Hotelli Globen arvoituksen käsikirjoitus (2019). Tutkijan hallussa.

JS3. Äänitekkinen scene-by-scene (2020). Tutkijan hallussa.

JS4. Esitysmuistio (2020). Tutkijan hallussa.

JS5. Lavakartta (2020). Tutkijan hallussa.

Internetlähteet

Linköpingin speksin kotisivut (2020). Spex in English: SPEX - a genuinely Swedish tradition. *studentspex.se* [Internet-sivusto]. (Luettu 29.1.2020)

QLab-ohjelmiston kotisivut (2021). *qlab.app/overview/* [Internet-sivusto]. Luettu 22.1.2021)

Teekkarispeksin kotisivut (2020). *teekkarispeksi.fi* [Internet-sivusto]. (Luettu 18.12.2020)

Thorax-speksin kotisivut (2020). *thorax.fi/medicinarspex* [Internet-sivusto]. (Luettu 18.11.2020)

Turkulaisen humanistispeksi ry:n kotisivut (2020). *turkulainenhumanistispeksi.fi* [Internet-sivusto]. (Luettu 29.1.2020)

Kirjallisuus

Adams, Tony L., Stacy Holman Jones, Carolyn Ellis (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press.

Alasuutari, Pertti (1999). *Laadullinen tutkimus*. Jyväskylä: Vastapaino.

Arlander, Annette (1998). *Esitys tilana*. Vantaa: Teatterikorkeakoulu.

Brown, Ross (2010). *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Iso-Britannia: Palgrave Macmillian.

Collison, David (1982). *Stage Sound*. Yhdysvallat: Cassel.

Csikszentmihalyi, Mihaly (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. New York: Springer Dordrecht Heidelberg.

Ellis, Carolyn & Arthur P. Bochner (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as Subject. *Handbook of Qualitative Research, Second Edition*. Toim. Norman Denzin ja Yvonna Lincoln. Thousand Oaks: Calif Sage Pubs.

Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1), Art. 10, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>.

Eversman, Peter (1992). The Experience of Theatrical Space. *Performance Theory, Reception and Audience Research*. Toim. Henri Schoenmakers. Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, Amsterdam, 93–114

Fraser, Neil (1988). *Lighting and Sound*. Singapore: Phaidon Press Limited.

Haveri, Minna, Jouni Kiiskinen (2012). *Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta*. Aalto-yliopiston julkaisusarja: Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012.

Houni, Pia (2000). *Näyttelijäidentiteetti: Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Korhonen, Riku J. (2013). *Fokus: Näyttelijöiden kokemuksia keskittymisestä, sen kadottamisesta ja löytämisestä*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Marttila, Maarit (2016). Elämys- ja seikkailupedagoginen luontoliikunta opetussuunnitelman toteutuksessa: etnografinen tutkimus. *JYX*. <<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/49593>>

Oikarinen-Jabai, Helena (2012). Tutkimusta kulttuurisissa välitiloissa. *Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta*. Toim. Minna Haveri ja Jouni Kiiskinen. Aalto-yliopiston julkaisusarja: Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012. 58–71.

Riikonen, Hannu T. (2001). Vapaa improvisaatio - pedagogisia huomioita. Puurula, A. (Toim.) *Taito- ja taidekasvatuksen tutkimuksia. Kasvatustieteen päivien teemaryhmän esitelmät 2000*. Helsingin yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. *Studia Paedagogica* 27. 109–122.

Valkeapää, Leena (2012). Taiteellisen ajattelemisen autoetnografisuus. *Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta*. Toim. Minna Haveri ja Jouni Kiiskinen. Aalto-yliopiston julkaisusarja: Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012. 72–83.

Vehkalahti, Reetta (2008). *Leikkivä teatteri*. Jyväskylä: LK-kirjat.

Väätäinen, Hanna (2009). *Liikkeessä pysymisen taika: Etnografisia kokeiluja yhteistanssiryhmässä*. Tampere: Eetos.

LIITTEET

LIITE 1: Tekniikkakäsikirjoitus

Äänitekniisiä huomioita ja muistiinpanoja, joita olen esityksen käsikirjoitukseen kirjoittanut ensimmäisten lukukertojan aikana.

KOHTAUS	TEKNIikka	EFEKTIN TYyli	HUOMIOT
1	Ääni- ja valotilanne	Taustaeffekti	Hämyisä, utuinen? Savukone. Spotti. Huom, näitä ‘spotteja’ voi korvata perusvaloilla.
1	Äänitilanne		Bändi alkaa soittaa.
1		Musiikkiesitys	Biisit 1 & 2
2	Äänitilanne	Taustaeffekti	Myrskyn ääniä
2	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Pimeys. Kuorsausta, joka katkeaa yllättäen kirkaisuun. Valot syttyvät yhtäkkiä.
3	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Marmorin ja Parrottin sisääntuloääni, dramaattinen käänne -ääni —> Tulisiko bändiltä?
3	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Spotti Marmorisiin (Kääntyy tuolissa dramaattisen musiikin saattelemana.).
3		Musiikkiesitys	Biisit 3 & 4
4	Äänitilanne	Taustaeffekti	Hämyinen?, myrskyn ääniä.
4		Musiikkiesitys	Biisit 5 & 6
5	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Kytkin saa valot syttymään (valot voisivat rätistä vähän hetken).
5			Pitäkö olla musta valoton paikka ullakon reunalla, tikkaat on äänekkäät, ei voi käyttää kesken kohtauksen.
6	Ääni- ja valotilanne	Taustaeffekti	Hämyisä, kostea vs. kuiva, kylmyys
6		Musiikkiesitys	Biisit 7 & 8
VÄLIAIKA			Siirtymämusat? Yleisesti kohtausten välissä?

7	Äänitilanne	Taustaeffekti	Tuulen ujellusta.
7			Jamie saapuu itkuisena lavalle ja menee puhumaan mikrofoniin joka ei ole päällä tai on ”feikki”.
7	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Bändi soittaa muutamat ensimmäiset tahdit. Valot sammuvat. Musiikki lakkaa.
7		Musiikkiesitys	Biisit 9 & 10
8		Musiikkiesitys	Biisit 11 & 12
9	Ääni- ja valotilanne	Taustaeffekti	Kellarivalaistus —> voisiko olla ambientia, esim. hiirten ääntä, veden liplatus.
10	Äänitilanne	Taustaeffekti	Tuuli ujeltaa.
10	Äänitilanne	Spot-efekti	Vauva alkaa itkeä: tulee ko vauva mikseristä vai lavalta.
10	Ääni- ja valotilanne	Spot efekti	Kolaus, fokus maalauksen takan olevaan aukkoon.
11	Ääni- ja valotilanne	Spot-efekti	Yksi ”seinistä” kaatuu. Savua, pölyä jne. Sen takana seisoo Wolfgang vasara kädessään. Valo lankeaa aukosta tilaan. Seinän takana spotti. Tuodaanko lavalle kohtauksen ajaksi erillinen valo?
11	Äänitilanne	Spot-efekti	Dominique säpsähtää ja laukaisee kattoon päin. Laukauksen ääni. Vaasi putoaa.
11	Äänitilanne	Spot-efekti	Musiikki alkaa. Kaikki hyökkäävät kaikkien kimppuun. Vauva itkee.
11		Musiikkiesitys	Biisi 13
12	Äänitilanne	Spot-efekti	Vauva alkaa kikattaa.
12	Äänitilanne		Hahmot nostavat maljat. Juhlavaa musiikkia, joka muuttuu väärityneeksi ja aavemaiseksi. Vinyylilevyn rahinaa.
12		Musiikkiesitys	Biisi 14

LIITE 2: Aikataulut

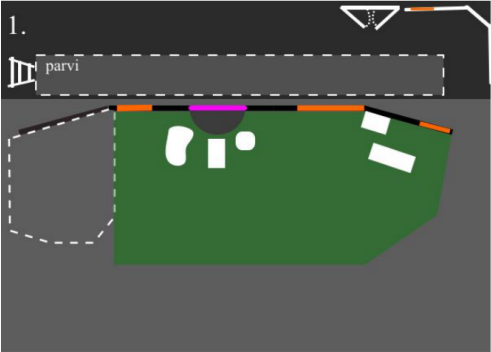
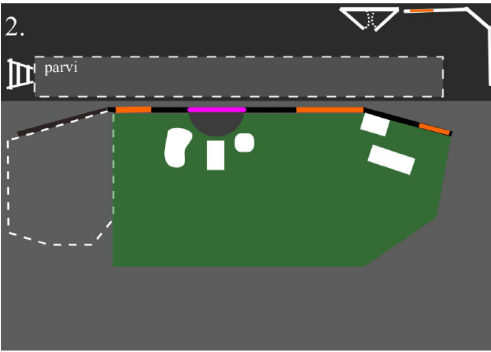
1. Produktion tekninen aikataulu.

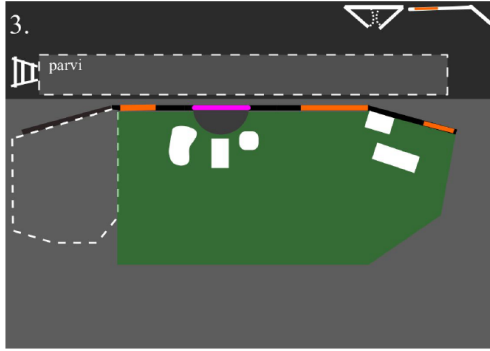
KUUKAUSI	TAPAHTUMAT
Kesä-heinäkuu (2019)	Valinta tiimivastaavaksi. <i>Käsikirjoituksen kirjoittaminen (käsikirjoittajat).</i> <i>Viikoittaiset tuotantopalaverit (tuotanto).</i>
Elokuu	Käsikirjoitukseen tutustuminen. Muihin production tiimivastaaviin sekä tekijöihin tutustuminen. Tuotantopalaverit.
Syyskuu	Tiimihaut ja -valinnat. Esityksen suunnittelua ohjaajan sekä muiden taiteellisten vastaavien kanssa. Vuokratekniikan alustava selvitys.
Lokakuu	Ensimmäiset tiimitapaamiset. Ääni- ja valotekninen suunnittelu. Ensimmäinen harjoitusviikonloppu sekä esityksen läpimeno.
Marraskuu	Kohtauskartta (<i>scene-by-scene</i>). Ääni- ja valotekninen suunnittelu. Toinen harjoitusviikonloppu sekä esityksen läpimeno.
Joulukuu	Loma.
Tammikuu (2020)	Vuokratekniikan hankinta. Ääni- ja valotekniikan suunnittelu. Lavatekniset palaverit bändi- ja esiintyjävastaavien kanssa- Promobileiden äänitekniinen toteutus.
Helmikuu	Efektien toteutus. Tekninen perehdytys Aurinkobaletin laitteistoon. Lavamainosten äänitekniinen toteutus. Käytännön järjestelyt. Raksaviikko ja esitykset

2. Tekniikan *raksaviikon* aikataulu.

PÄIVÄ	KELLO	TOIMINTA
Sunnuntai	15:00	Valojen pystytys (kaikki).
	18:00	Bändin ja äänikaluston kasaaminen.
	21:00	Kotiin.
Maanantai	9:00-10:00	Tuotantopalaveri (tiimivastaava)
	9:00	Muut jatkavat valojen pystyttämistä.
	10:00-11:00	Mikkien jako näyttelijöille ja tanssijoille, testaus.
	11:00-14:00	Bändin soundcheck.
	12:00-12:30	Tauko.
	15:30	Tekninen läpimeno.
	20:00	Kotiin.
	9:00-10:00	Ohjaajan palaute.
Tiistai	10:00-11:30	Kultisti- ja taistelukohtausten harjoittelu tanssijoiden kanssa.
	11:30-12:00	Tauko
	12:00-13:30	Bändin efektit.
	13:30-14:30	Tauko.
	14:30-16:30	Läpimenoon valmistautuminen: valojen ja äänikaluston hienosäätöä.
	16:30-19:30	Läpimeno.
	20:00	Kotiin.
	9:00-10:00	Ohjaajan palaute.
Keskiviikko	10:00-11:15	Kohtausten vaihdot lavasteiden ja valojen kanssa.
	11:30-11:45	Musiikkiesityksen harjoittelu valojen, äänen ja bändin kanssa.
	11:45-13:00	Musiikkiesityksen harjoittelu valojen, äänen ja bändin kanssa.
	13:00-14:30	Tauko.
	14:30-16:30	Läpimenoon valmistautuminen.
	16:30-19:30	Läpimeno.
	19:30-20:00	Loppukumarrusten harjoittelua äänen ja valon kanssa.
	20:00	Kotiin.
Torstai	15:00-16:00	Turvallisuustarkastus
	16:00-18:30	Valmistautuminen kenraaliesitykseen
	18:30-21:30	Kenraaliesitys.
	22:00	Kotiin.
Perjantai		Ensi-ilta.

LIITE 3: Äänitekniinen scene-by-scene

<p>1.</p>  <p>Biisit</p> <p>Oodi Hotellille Omstart: Hotellielämää</p>	<p>Äänimaailma</p> <p>Ääniefektit Vinyylilevyn rahina Pahaenteinen äänimaailma/massa kun ruudolfiina piilottaa testamentin takkaan. -Takan kääntymisääni, esim <i>narina</i> Tuulen ääntä, <i>lumipyry</i> (Aina kun ovi avautuu, kahdesti) Vauva</p> <p>palohälytys</p>		
<p>Vihreällä Aktiivinen lava</p>	<p>Katkoviivalla Parvi ja bändi</p>	<p>Oranssilla Kulut</p>	<p>Pinkillä Takka ja Muotokuva</p>
<p>2.</p>  <p>Biisit</p> <p>-</p>	<p>Äänimaailma</p> <p>Pahaenteinen ja painostava äänimaailma (Esim. tosi matalaa tasaista ääntä sellosta?) mikseristä kaikua</p> <p>Ääniefektit Kuorsaus (Nauhalta vai mikki auki muutamalla näyttelijällä?) Kirkaisu Myrsky oven auetessa Parrotille sisään tuloefekti (bändiltä) Bändiltä "Pink Panther" -tyyppistä musaa kun parrot sanoo "Täällä haisee rikos" (katkeaa Leslien "missä käytöstapani") - Kultisti salin ovilla (kultistiteema)</p>		



Biisit
Etsivien taisto

Omstart: Huijareiden juonet

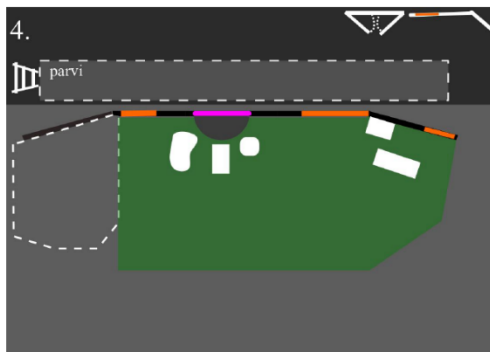
Äänimaailma

Ääniefektit

Dramaattinen käänne -ääni x2
Marmorille sekä parrotille sama efekti.

Samaa jazzia kuin kohtauksessa 2 marmorin ja parrotin dialogin aikana -bändiltä. Etsivien kiistelyyn rumpufillit. Loppuu kun Jamie palaa.

Lempitaidon "tieto löytyy hyvin läheltä"... -replalla tarvittais kertojalle ns. teemääni. Voisi tulla bändiltä. Esim. muutamaa let it snow sointua yksittäisellä soittimella esim. huilulla? Esim. mikki päälle ja efektiä kajareihin



Biisit
Olympiavoittaja

Omstart: Lempitaito ei pysty

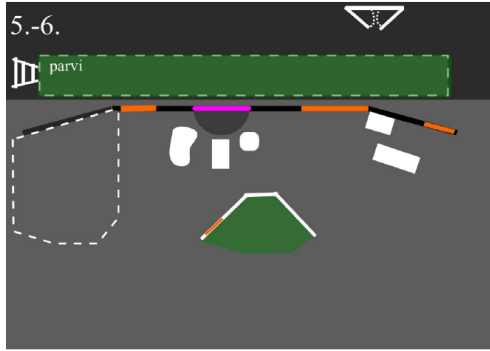
Äänimaailma

Pahaenteinen (Mahd. kultistiteema, kasvava, (ave satani tuballa))

Ääniefektit

Ulko-ovi avataan (Korpelaisen repla)

=Lumipyry efekti
oven avaus, narinanappi



Biisit

Suuren maailman kutsu

Omstart: Kultistien messu

Äänimaailma

Ullakko (Narina, rapina, light bulb clinking)

-Narisevan lattian ääniä

Kellari

Esim sama ambient, mutta esim kellarissa hiirien vikinä kovemmalla, ääniteemat

Ääniefektit

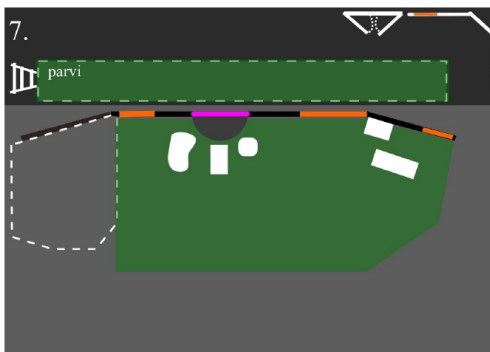
Kohtaus.5

-Katkaisija, valot päälle, sähkövirran ääni

-Bändiltä parrotin jazz-teema kun tekee päätelmään. "Voidaan siis päätellä..." jatkuu aina kohtauksen 5 loppuun asti.

-Kohtaus 6

-Tippuvan veden ääniä



Biisit

Muusikoiden mielenilmaus

Omstart: Korjauslaulu

Äänimaailma

Juhlat

Kultistit (valojen sammussa)

Ääniefektit

Tuuli

"Kertojan teema" (Ei korea maalikerros.."-repla)

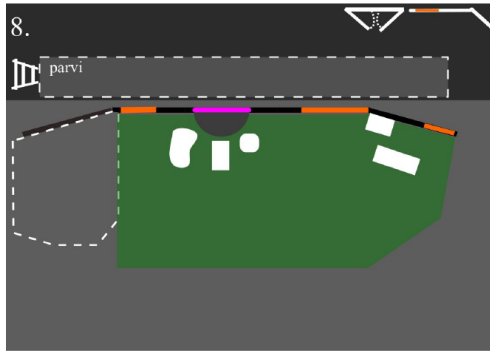
Valot sammuvat

-Maalaus avautuu (kontrasti,surullinen pasuuna bändiltä?)

Spottiaäni

Valot syttyvät

Takka kääntyy (narina biisin päälle?)



Äänimaailma

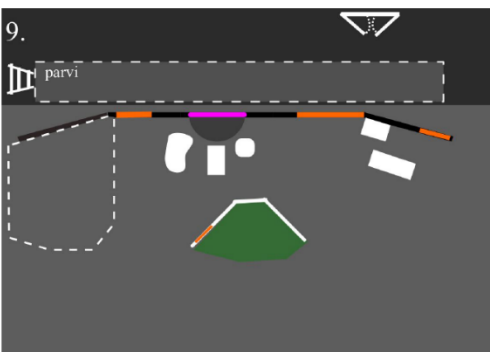
Ääniefektit

Parrotin jazz-teema kun kertoo epäilyksen
Jonkinlainen "pieleen meni" -ääni bändiltä
kun marmori alkaa nauraa.
Marmorin ja Parrotin tappeluun tarvis
rumpufillin. (vrt. kohta 3)

Biisit

Kohtalotoverit

Omstart: Albertin balladi



Äänimaailma

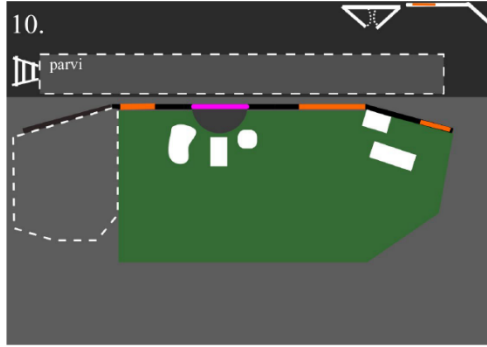
Kellari

Ääniefektit

Voisiko bändistä tulla esim. koskettimilla ave
satani -melodia?

Biisit

-

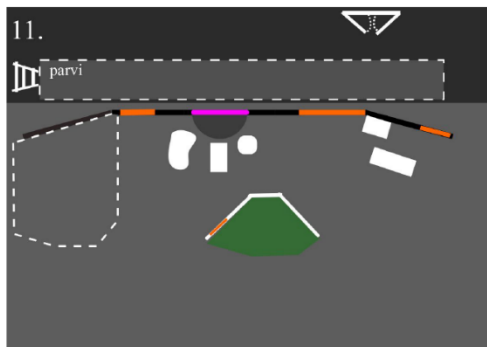


Äänimaailma
Tuuli ujeltaa

Ääniefektit
-Takka kääntyy (kun Hoddock iskeytyy takkaa vasten)
-Maalaus avautuu?

Biisit

-



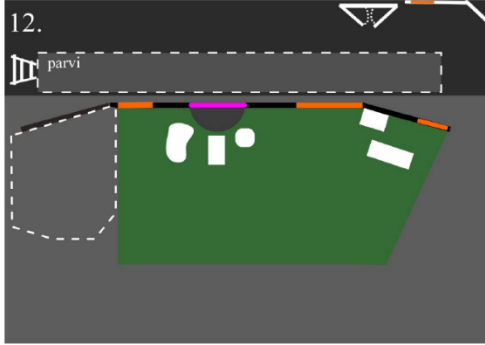
Äänimaailma
Viinikellari

Ääniefektit (huom teksti elää)
Miekka seinästä?
Kaatuva seinä (efekti esim rummuilla)
Laukaus (esim slapstick, vibraslap)

Biisit

Kapteenin tuutulaulu

Omstart: Villasukkia kutoisin vain

**Biisit**

Juhlava musiikki joka muuttuu
Silmänlumetta

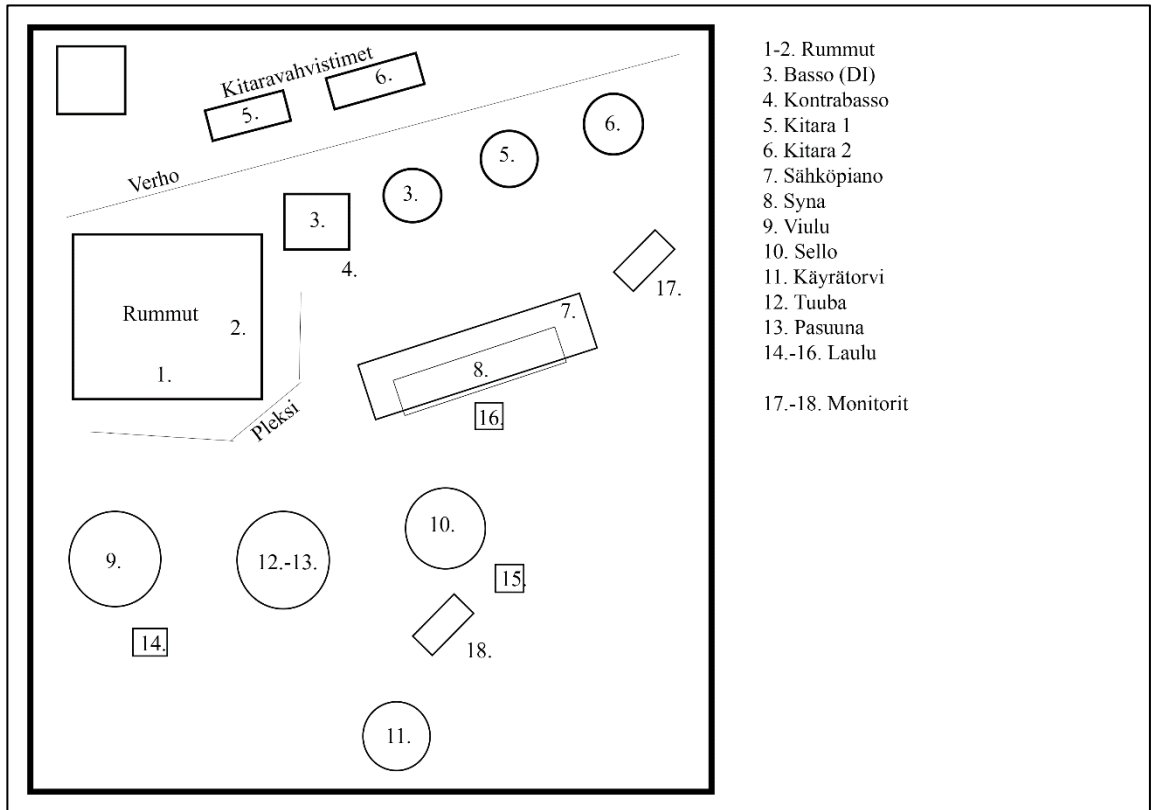
Äänimaailma

Alla soi hento piano teema "Oodi hotellille"

Ääniefektit

Vauvan kikatus?
Tuulen ujellus
Kolina pallon kääntyessä
Vinyylevyn rahinaa
Hiljaisuus

LIITE 4: Lavakartta



LIITE 5: Suomen speksit

Koottu 3.3.2021.

Akademiska Spexet (Turku)

Dispeksi (Turku)

Eläinlääkiksen speksi (Helsinki)

Fyysikkospeksi (Espoo)

Helgan Speksi (Helsinki)

Helsingin Lääkiksen Speksi (Helsinki)

Humanistispeksi (Helsinki)

HybridiSpeksi (Turku)

I/O Speksi (Turku)

Jyväspeksi (Jyväskylä)

Kumpulan Speksi (Helsinki)

KuoLOn Speksi (Kuopio)

KY-Speksi (Helsinki)

Lex Spex (Turku)

LoimuSpeksi (Rovaniemi)

METKAN Speksi (Helsinki)

NääsPeksi (Tampere)

PahkiSpeksi (Oulu)

Penkereen Speksi (Helsinki)

PikiSpeksi (Oulu)

Pykälän Spex (Helsinki)

Qme-speksi (Rauma)

RajaSpeksi (Joensuu)

SeAMK Speksi (Seinäjoki)

StudOrg Spex (Helsinki)

Teekkarispeksi (Espoo)

Teknologföreningens spex (Helsinki)

Terwaspeksi (Oulu)

Thorax (Helsinki)
TLKS Speksi (Turku)
TuKY-Speksi (Turku)
Turkulainen humanistispeksi (Turku)
Valtsikan speksi (Helsinki)
Viikki-speksi (Helsinki)
WasaSpexet (Vaasa)