



ÄÄNISUUNNITTELU TEATTERISSA

Vaihtoehtoisen työskentelyprosessin
tuominen tämän päivän teatteriin, onko
muutokselle mahdollisuutta
äänisuunnittelijoiden näkökulmasta?

Marika Lehtoaro

Opinnäytetyö
Toukokuu 2012
Viestinnän koulutusohjelma
Teatterin ja tapahtumien av-
suunnittelu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Teatterin ja tapahtumien av-suunnittelu

MARIKA LEHTOARO:

Äänisuunnittelu teatterissa

Vaihtoehtoisen työskentelyprosessin tuominen tämän päivän teatteriin, onko muutokselle mahdollisuutta äänisuunnittelijoiden näkökulmasta?

Opinnäytetyö 42 sivua, josta liitteitä 2 sivua
Toukokuu 2012

Opinnäytetyössä tutkitaan äänisuunnittelijan työnkuvaa ammattiteatterissa. Samalla avataan teatterin tuotantoprosessia ja tarkastellaan suomalaisen teatterin rakenteellista toimintamallia 1960-luvulta tähän päivään. Mihin seuraavaksi ollaan menossa ja onko työn tekemisen muutokselle mahdollisuutta, äänisuunnittelijan näkökulmasta, kohti prosessiluontoista työskentelytapaa?

Tavoitteena oli tuoda teatterityötä tekevien äänisuunnittelijoiden ääni kuuluviin ja herättää pohtimaan eri näkökulmista asioita teatterin muutoksen keskellä. Toisaalta tavoitteena oli myös kertoa yleisemmin teatterista Suomessa. Suurin osa tutkimustyön lähteistä koostuu kirjallisuudesta, ja haastattelemalla viittä ammattiteatterissa työskentelevää äänisuunnittelijaa on saatu arvokasta tietoa ja näkökulmia tutkimustyöhön.

Haastattelujen perusteella muutos kohti prosessiluontoista työskentelyä nähdään mielenkiintoisena, mutta toteutuakseen laitosteatterissa laajemmin se vaatisi työaikaan liittyviä järjestelyjä.

Kierre-projektin projektipäällikön Susanna Ihanuksen ja projektin asiantuntijan Eero Pölösen kanssa käyty keskustelu tämän päivän teatteriin liittyen on antanut alkusysäyksen opinnäytetyöhön.

Asiasanat: äänisuunnittelu, teatteri, prosessiluontoinen työskentely, tekstilähtöinen työskentelyprosessi, teatterin tuotantoprosessi, muutos

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Media
Theatre and Event Lighting and Sound Design

MARIKA LEHTOARO:

Theatre Sound Design

Introduction of an Alternative Working Process in Today's Theatre, Is the Change Possible from Sound Designers' Perspective?

Bachelor's thesis 42 pages, appendices 2 pages
May 2012

This thesis surveys the working methods of sound designers in professional theatre. The objective of this study was also to gather information about theatre production process and at the same time to research Finnish theatre operations model from the 1960's until the present day. Where is the field heading next and is it possible to change the working methods toward process-based working?

The purpose of this thesis was to give a voice to sound designers working in theatres and to motivate discussion from different perspectives at the time of change. The aim was also to report the history of theatre in Finland. Most of the sources are literature, and by interviewing five sound designers who work in professional theatres, valuable information and perspectives were obtained.

The findings of this study indicate that process-based working seems interesting, but in order to become a realistic option in repertory theatres it requires working time arrangements.

A conversation concerning theatre with Kierre-project's project manager Susanna Ihanus and the project's expert Eero Pölönen has been the inspiration for this thesis.

Keywords: sound design, theatre, process-based working, text-based working process, theatre production process, change

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	AMMATTITEATTERIN VAIHEITA SUOMESSA 1960-LUVULTA LÄHTIEN.....	7
	2.1 Laitosteatterit.....	7
	2.2 Teatterikulttuuri laitoksien ulkopuolella.....	8
3	TEATTERIN TEKEMISEN MUUTOKSEN TUULIA 2000-LUVULLA.....	10
4	KOULUTUS JA TEKNIIKAN KEHITYS.....	14
5	OHJELMISTON JA YLEISÖN KOHTAAMINEN.....	16
6	TEATTERITUOTANNON VAIHEET.....	19
7	ÄÄNI, LUOVUUS JA SUUNNITTELIJANA TOIMIMINEN.....	22
8	ÄÄNISUUNNITTELIJANA TEATTERISSA.....	24
	8.1 Äänisuunnitteluprosessi.....	24
	8.2 Eri tekijöiden vaikutus äänisuunnittelijan työhön.....	26
	8.2.1 Talon sisäiset käytännöt.....	26
	8.2.2 Ohjaaja, mahdollistaja vai tukahduttaja?.....	27
	8.2.3 Työryhmä.....	29
	8.2.4 Palaute.....	31
	8.3 Vaihtoehtoiset tekemisen tavat, prosessiluontoinen työskentely.....	32
9	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	35
	LÄHTEET.....	39
	LIITTEET.....	41
	Liite 1. Haastattelukysymykset.....	41
	Liite 2. Haastateltavien taustatiedot.....	42

ERITYISSANASTO

Prosessiluontoinen työskentely	työskentelyprosessi, jossa valmista käsikirjoitusta ei ole, vaan esityksen käsikirjoitus valmistuu harjoitusten edetessä kaikkien tai joidenkin työryhmäläisten toimesta.
Tekstilähtöinen työskentelyprosessi	valmiiseen tekstiin eli käsikirjoitukseen pohjautuva työskentelyprosessi, toisin sanoen perinteinen työskentelyprosessi.
Äänisuunnitteluprosessi	kaikki se aika ja ne tapahtumat siitä lähtien, kun äänisuunnittelija saa käsikirjoituksen käteen ja aina siihen asti, kun näytelmä saa ensi-iltansa. (Prosessiluontoisessa työskentelyssä valmista käsikirjoitusta ei ole.)
Skenografi	lavastuksesta vastuussa oleva henkilö, jonka työn kuvaan sisältyy usein myös pukusuunnittelu.
Laitosteatteri	suuri teatteri, teatteritalo, kaupunginteatteri, useamman näyttämön sisältävä teatterirakennus.

1 JOHDANTO

Muutoksia tapahtuu kaiken aikaa. Muutokset kuuluvat arkipäiväämme. Hyvänä esimerkkinä on se, kuinka yhä useammissa kaupoissa maksukortilla maksaminen tapahtuu nykyisin pienellä maksupäätteellä, tunnusluku näppäillen. Aikaisemmin tällaista muutosta ei osannut kuvitellakaan, ainakaan tavallinen tallaaja, asiaan perehtymätön kuluttaja. Toiset muutokset eivät kuitenkaan ole yhtä konkreettisesti havaittavia. Olivatpa muutokset ”näkyviä” tai ”näkymättömiä” niitä voi ja tuleekin tarkastella eri näkökulmista, kriittisesti omassa kontekstissaan. Antaa muutokselle mahdollisuus, jos se on hyvin perusteltu.

Suutela (2005, 8) viittaa tekstissään Raymond Williamsiin, joka kertoo kuinka kulttuurin eri piirteet ovat yhtäaikaista olemassa, toiset väistyvinä, toiset uusina, tulevina. Myös Koski (2010, 426) muistuttaa ”– – että uusi harvoin korvaa entisen; traditio ja uudistus elävät rinnan ja vaikuttavat toisiinsa”. Onkin mielenkiintoista pohtia, kuinka teatterin tekemisen prosessit eroavat toisistaan, teatterista tai taiteilijaryhmästä riippuen. Kuinka prosessiin voidaan vaikuttaa ja muutoksia tehdä? Mitä teatterin historia kertoo muutoksista? Kuinka kauan uudistukset vaativat tullakseen osaksi arkipäiväistä toimintaa ja muuttaakseen jo olemassa olevia käytäntöjä uudellaisiksi?

Opinnäytetyössäni tarkastelen ammattiteattereissa työskentelevien äänisuunnittelijoiden työprosessia, perehdyn suunnittelutyöhön vaikuttaviin tekijöihin, luovaan ja tekniseen työhön ja toteutukseen. Miten käy äänisuunnittelijan työn, kun suuret niin sanotut laitosteatterit hakevat muutoksia työnteon prosessiin? Työni aluksi tarkastelen teatterin historiaa Suomessa 1960-luvulta lähtien. Tämän jälkeen 2000-luvun teatterin eri muotoja, ja työn edetessä siirryn käsittelemään teatteriesityksen tuotantoprosessia suunnaten lopuksi näkökulmani äänisuunnittelijan työhön. Työni ydintä koskeviin kysymyksiin toivon löytäväni vastauksia ja saavani arvokkaita näkökulmia haastatteleamalla asian äärellä olevia, ammattilaisteattereissa työskenteleviä äänisuunnittelijoita. Mitä äänisuunnittelu on ja milloin voidaan puhua äänisuunnitteluprosessista, jonka lopputuloksena esityksen äänimaailma on syntynyt? Millainen vaikutus eri tapahtumilla on äänisuunnittelijan näkökulmasta, äänisuunnitteluprosessin alusta loppuun? Mitä tarkoittaa visiot muutoksista teatterin tekemisessä äänen parissa työskentelevien ammattilaisten näkökulmasta?

2 AMMATTITEATTERIN VAIHEITA SUOMESSA 1960-LUVULTA LÄHTIEN

Jotta nykyisyyttä, tätä hetkeä, pystyttäisiin ymmärtämään ja tulevaisuutta visioimaan on mielestäni erityisen tärkeää käydä läpi mennyttä, tässä tapauksessa teatterin vaiheita Suomessa 1960-luvulta lähtien. Seppälä (2010, 313) kertoo, kuinka Suomen historian vaiheet ovat vaikuttaneet teatterin muotoutumiseen. Kaupunginteattereita rakennettiin 1960-luvulla Suomen vaurastumisen myötä ja vanhoja teattereita uudistettiin ajan tarpeita vastaaviksi. Muun muassa Turun Kaupunginteatteri sai uuden talonsa vuonna 1962 ja Helsingin Kaupunginteatteri muutti nykyiseen taloonsa 1967.

1970-luvulle tultaessa teatterialan ammatit monipuolistuivat. Taiteellisen, teknisen ja hallinnollisen henkilökunnan määrää lisättiin teattereille säilytettyjen kunnallisten tehtävien myötä. Suomessa oltiin vastaanottavaisia teatterille ja sen merkitys kasvoi. Teatteri pystyi tarjoamaan elävää elämää, kodeissa yleistyneiden televisioiden ja sen katsomisen sijaan. (Suutela 2005, 9; Seppälä 2010, 313.) 1970-luvulla näytelmiin sisältyi poliittisia kannanottoja, mikä tuli esille muun muassa KOM-teatterin esityksissä (Wikipedia 2012, hakusana KOM-teatteri).

2.1 Laitosteatterit

Seppälä (2010) kuvaa, kuinka 1960–1970-luvun vaihteessa alkoi puhe isojen teatterien ongelmista, ja jatkaa, että nämä ns. ”teatteritaloteatterit”, myöhemmin ”laitosteatterit”, koettiin kankeiksi, jämähtäneiksi, itseään toistaviksi ja ummehtuneiksi. ”Taiteilijat laitostuvat”, ohjaaja Ritva Arvelo totesi 1970-luvulla käydyssä teatterikeskustelussa. Teatterin johdon päätösvaltaa kritisoitiin. (Seppälä 2010, 313–318.) Teatterin työtapojen uudistuksen puolesta puhui vuonna 1977 Turun Kaupunginteatterissa kautena 1971–1977 toiminut Ralf Långbacka. Hän kirjoitti, että taiteellisessa teatterissa keskeistä on, että taiteellinen näkemys ja taiteelliset työmenetelmät ulottuvat kaikkiin teatterissa työskenteleviin henkilöryhmiin. (Reitala 2011.) Esimerkiksi ohjelmistoa valittaessa ja samalla teatterin tyylisuuntaa määritettäessä haluttiin, että johdon lisäksi kuultaisiin laajemmin koko henkilökuntaa.

Teatterikomitea 72 loi kaikkia teattereita koskevat yhteiset pelisäännöt, joiden mukaan muun muassa ohjelmiston päätöksentekoon saisi osallistua koko teatterin henkilökunta. Pelisäännöt torjuttiin Kunnallisliitossa todeten, ettei yhteiskunta ollut valmis tukemaan millaista teatteria tahansa. (Seppälä 2010, 313–318.)

Reitalan (2011) vuonna 2011 tekemästä haastattelututkimuksesta skenografeille käy ilmi samansuuntaisia asioita laitosteatterin sisällä olevista ongelmista. Haastateltavat sanoivat, että yleisesti työskentelyä helpottaisi, jos ja kun aikataulut selviäisivät kaikille mahdollisimman pian siitä, kun ohjelmisto varmistuu. Erityisesti haastateltavat painottivat tiedottamisen tärkeyttä johdon osalta. Jos tiedottaminen ei kulje sujuvasti ”verottaa se skenografin(kin) taiteellista panosta”. (Reitala 2011.)

Ymmärrän, että laitosteatterien toimintaa kritisoitiin paljon, varsinkin sen alkuaikoina, koska teatteri oli yhteiskunnassa uusi asia ja kaiketi osittain esitysten tavoitteena oli yleisön sivistäminen. Mielestäni tänä päivänä teatteriin voi lähteä useasta syystä, esimerkiksi hakemaan elämyksiä, katsomaan ja kokemaan, unohtamaan hetkeksi oma arki. Lopullinen katsomiskokemus rakentuu yksilöllisesti esityksen ja katsojan vuorovaikutuksessa. Nykyisin ihmisille on tarjolla paljon erilaisia väyliä hankkia tietoa ja sivistyä, kuten internet, televisio-ohjelmat tai vaikkapa erilaiset tietokone- tai pelikonsolipelit. Jää kuitenkin yksilön päätettäväksi, mitä ja mistä informaatiotulvasta tietoa itselleen poimii. Teatteriesitys on ainutlaatuinen kulloisessakin hetkessä koettava asia. Mielestäni tiedonhankinnan ja sivistyksen näkökulmasta teatterilla on onnistuessaan voimakas mahdollisuus vaikuttaa katsojaan. Lapsille ja nuorille on myös tarjolla teatteriesityksiä, jotka herättävät pohtimaan omaa arkea erilaisesta näkökulmasta.

2.2 Teatterikulttuuri laitoksien ulkopuolella

Laitosteatterien ulkopuolella kasvoi ja kehittyi omanlaisensa teatterikulttuuri, joka pystyi ilmaisemaan itseään ”vapaammin”. 1960-luvulla erilaisten ryhmien tavoitteena oli toimia demokraattisesti, samalla haastaen entinen ohjaajavaltainen työprosessi. Ryhmillä ei ollut johtajaa, jonka päätösvallan alla näytelmien roolitus tai johtokuntavaltainen ohjelmistonvalinta olisi ollut.

Ryhmät toivoivat tavoittavansa sellaisen yleisön, joka aiemmin oli jäänyt huomiotta ohjelmistovalinnoissa. Tällaiseen yleisöpohjaan kuuluivat tehdastyöläiset, maalaiset ja lapset. 1970-luvulla vapaat ryhmät puhalsivat yhteen hiileen ja muun muassa Ahaa Teatteri, KOM-teatteri, Ryhmäteatteri ja Skolnteatern toimivat samalla vuosikymmenellä perustetun Teatterikeskuksen puitteissa. (Seppälä 2010, 324.) Yhä tänäkin päivänä teatterikentälle syntyy uusia ryhmiä, jotka haluavat tehdä omanlaisellaan tavalla esityksiä. Ryhmien toimintaa kuitenkin hankaloittaa ”vapaan kentän” rahoituksen epävarmuus, ja myös erilaisten esitys- ja harjoitustilojen puute voi vaikeuttaa ryhmien vakiintumista kentälle.

3 TEATTERIN TEKEMISEN MUUTOKSEN TUULIA 2000-LUVULLA

Muutoksia tapahtuu kaiken aikaa. Reitalan (2011) haastattelemat scenografit antavat selkeän kuvan siitä, millaisia konkreettisia ongelmia ja haasteita tänä päivänä teatterin sisällä heidän mielestään voi olla, samalla kommentoiden asioita usealta näkökannalta. Useista näkökulmista asioita tarkasteltaessa scenografien esiin nostamat asiat luovat uskottavan vaikutelman.

Kosken (2010) mukaan perinteisten teattereiden toimintamalleja olisi hyvä miettiä uudelleen. Teatteritoimintaa pidetään tärkeänä, samoin alueellisuutta. On kuitenkin ehdotettu, että muutamat kaupungit luopuisivat ammattiteattereista ja tukisivat harrastajateatteria. Kaupunkien tulisi mahdollistaa eri ryhmien vierailut eri kaupungeissa. Eero-Tapio Vuori, tunnettu kokeellisten esitysten tekijä ja erilaisissa teattereissa työskennellyt ohjaaja, näkee kaupunginteatterien ja isojen talojen mahdollisuudet ja on sitä mieltä, että teattereiden pienet näyttämöt toimisivat hyvin vierailijoiden esitystiloina. (Koski 2010, 421). Esimerkiksi vuoden 2011 joulukuussa Tampereen Työväen Teatteri tarjosi vanhan päänäyttämön vierailuesitys ShoWhat:in käyttöön. Ryhmä viipyi Tampereella kuuden esityksen ajan. Tämän jälkeen ryhmä suuntasi Helsinkiin Virgin Oiliin, taas aivan erilaiseen tilaan esiintymään.

On jo havaittavissa, että erilaisten yhteistyöhankkeiden kautta on suurten ja pienten teattereiden välille syntynyt hedelmällistä kaikkia osapuolia hyödyttävää yhteistyötä. (Koski 2010, 421.) Olin vuoden 2010 alussa mukana musikaalissa *The Sound of Music*, joka toteutettiin yhteistuotantona Tampereen KomEDIATEATTERIN ja Tampere-talon kanssa. Musikaali oli menestys, jossa molempien talojen osaamista hyödynnettiin, Tampere-talon tiloja käytettiin, näyttelijät tulivat eri yhteyksistä tämän produktion pariin ja yleisö löysi esityksiin. Hyviin kokemuksiin pohjautuen yhteistyö jatkuu jälleen syksyllä 2012 Annie-musikaalin merkeissä. Esimerkkinä Tampere-talon yhteistyöstä muiden tahojen kanssa voidaan pitää myös kesällä 2011 Teatterikesän yhteydessä olleita esityksiä, jolloin Tampere-talon Studio ja Pieni sali toimivat kahtena näyttämönä.

Helsingin kaupunginteatteri tavoitti paljon uusia katsojia Venäläisen teatterin kanssa tekemänsä yhteistyön kautta. Esityksen liput myytiin loppuun kahdessa päivässä. Ryhmäteatteri taas toivoisi, johtoryhmän jäsenen Juha Kukkosen mukaan, että he

löytäisivät jonkun, joka jakaisi jotain heidän kanssaan, koska Ryhmäteatterin laajeneminen kahdeksi näyttämöksi vuonna 2007 ei ole mennyt odotetusti. (Kuuden Tv-uutiset ja sää 28.11.2011.)

Teattereiden määrä on kasvanut, kun erilaisia kokoonpanoja on syntynyt. Vakinaisten kiinnitysten määrä ammattiteattereissa on vähentynyt ja pienryhmiä on tullut täydentämään työkenttää. Perinteisen teatterin rinnalle on noussut uusia edustajia, joilla on uudet tavat toimia. (Koski 2010, 419.) Reitala (2011) selostaa, että viime vuosina tekemiseen on haettu tiivistä ensemble-henkeä. Pienehköt produktiot, jossa työryhmän välille syntyy toimiva kommunikaatio ja jokainen tuntee olevansa yhtä tärkeä osa työryhmää, ”koettiin luovuuden ja taiteellisen kehittymisen kannalta antoisaksi”, kuvailee Reitala (2011).

Seuraavana muutama esimerkki perinteisen teatterin rinnalle nousseista uusista edustajista: Uutta sirkusta edustaa jo vuonna 1996 perustettu Circo Aeroe, joka toimii vakituisesti sekä Suomessa että Ranskassa tehden vuosittain muihinkin maihin vierailuja. Musiikkiteatteri Kapsäkki suuntaa ohjelmistonsa melko tasan puoliksi sekä aikuisille että lapsille. Kiasma-museon yhteydessä toimiva, vahvasti kansainvälinen Kiasma-teatteri taasen tarjoaa tilan kokeelliselle teatterille. Uuden tanssin keskus Zodiak on toiminut nykyisenlaisena freelance-kentän avoimena esitys-, tapahtuma- ja tuotantokeskuksena vuodesta 1997. Musiikkiteatteri Palatsi aloitti toimintansa vuonna 2008 ja ilmoitti, että tekee aidosti yksityistä musiikkiteatteria. Universum on yhteishanke, johon kuuluu neljä suomen- ja ruotsinkielistä helsinkiläisteatteria ja ”– – jonka ideologia pohjaa tekijöiden taiteelliseen vapauteen kaupallisuuden ja massakulttuurin vastapainona”. (Koski 2010, 422–424.)

Reetta Ristimäki, musiikkiteatteri Kapsäkin teatterijohtaja kertoo, että ”– – suurin osa uusista nuorista tekijöistä tulee vapaalle kentälle” (Kuuden Tv-uutiset ja sää, 28.11.2011). Tällä hän tarkoittaa vapaita ammattiteattereita. Voisin itsekkin ajatella, että äänisuunnittelijana tahtoisin toimia pienehkössä ryhmässä, jossa esityksen tekemiseen haettaisiin erilaisia ja tuoreita lähestymistapoja. Toisaalta taas näen myös laitosteatterissa mahdollisuuksia. Voisin kuvitella, että usein suuremmissa teattereissa on riittävästi esitystekniikkaa ja tätä kautta ne voivat tarjota tekniikkalähtöisellä alalla toimivalla ihmiselle erilaisia mahdollisuuksia lähestyä omaa työtään.

Laitosteatteriympäristö antaisi turvalliset raamit luoda ja tehdä uutta. Tällöin ei juurikaan tarvitsisi huomioida esimerkiksi Circo Aeron tai Ahaa Teatterin yhteydessä esiin nousevia haasteita kiertueisiin liittyen, jolloin kaikki esitykseen liittyvä on pystyttävä mahdollisimman pienellä vaivalla siirtämään uusiin esityspaikkoihin ja usein melko kiireisellä aikataululla. Kiertueilla tosin äänisuunnittelija on jo melko usein pois konkreettisen työn äärestä, mutta suunnitteluvaiheessa on otettava huomioon kiertueen tuomat vaatimukset. Äänisuunnittelun on toimittava monessa erilaisessa tilassa. Toisaalta taas laitoksien näkökulmasta katsottuna pysyvät tekniset ratkaisut voivat olla haaste verrattuna vaihtelevuutta tuoviin kiertueisiin.

Reitalan (2011) mukaan laitosteattereiden perinteisiä toimintakaavoja ja tekemisen tapoja on pyritty muuttamaan muodostamalla ”näyttämökohtaisia ja ohjaajavetoisia ryhmiä”. Mielestäni tästä esimerkkinä voitaneen pitää Helsingin Kaupunginteatterin yhteyteen perustettua suomalaista tanssiryhmää. Valtion tai kaupungin tanssille suunnattua tukea teatteri ei saa. Tanssiryhmä on kiertänyt niin kotimaassa kuin ulkomaillakin, tehnyt esityksiä kaikille Kaupunginteatterin näyttämöille ja tanssijoita on ollut Kaupunginteatterin omissa tuotannoissa näyttelijöinä, koreografeina sekä tanssijoina. (Helsingin Kaupunginteatterin www-sivut, 2011)

Ohjaajavetoisissa ryhmissä ohjaajan työtapaa vaikuttaa suuresti siihen ruokkiiko hän käytöksellään koko työryhmän luovaa panosta vai ei. Yksi skenografi toteaa Reitalan (2011) haastattelussa, etteivät kaikki ”– – kykene käyttämään sitä mahdollisuutta ja tilaa, jonka ohjaaja kenties tarjoaa”. ”He eivät ole toisin sanoen valmiita uudenlaisiin työtapoihin; perinteiset hierarkiat istuvat lopulta syvällä” (Reitala, 2011). Osittain saattaa myös olla, että tietynlaiset ajatukset jostain voidaan sovittaa helposti johonkin teatteriin, mutta esimerkiksi isoon laitosteatteriin huonommin. Esimerkkinä voidaan pitää isojen teattereiden toimintaa, jossa työt ovat päällekkäisiä ja skenografit saattavat suunnitella tulevaa esitystä samanaikaisesti, kun toinen produktio etenee jo hyvää vauhtia ja muutoksia siihen saattaa tulla yllättäen. (Reitala, 2011) Tämän vuoksi esimerkiksi prosessiluontoista työtapaa saattaa olla vaikea sovittaa laitosteatterin sisälle. Kajaanin Kaupunginteatterissa vuosina 2001–2004 prosessiluontoinen työskentelytapa ja ensemble-ajattelu oli käytössä, kun Kristian Smeds toimi teatterin johtajana. Kajaanissa ohjaajana samanaikaisesti toiminut Ilkka Laasonen sanoo, että Smedsin aikainen työskentelytapa olisi pidempään jatkuneena ollut liian raskas etenkin näyttelijöille vaihtuvine harjoitusmenetelmineen ja ilman valmiita tekstejä.

Laasosen mukaan olisi hienoa, jos erilaisista työtavoista, perinteisestä ja prosessiluontoisesta työskentelystä, voisi tehdä yhdistelmän niiden hyvät puolet yhdistäen. (Reitala, 2011.)

Ruuskanen (2010, 7) nostaa esille nykyteatterin, joka on kymmenvuotisen olemassaolonsa aikana synnyttänyt suuria muutoksia perinteiseen teatterin tekemiseen. Valo- ja äänisuunnittelijat ovat päässeet nousemaan sisältöä rakennettaessa taiteellisesti vastuullisempaan rooliin, joka on osoitus perinteiseen teatteriinkin kuuluvan hierarkiarakenteen purkamisesta. Edelleenkin ei ole täysin ”– – yksimielisyyttä siitä, mitkä esitykset lopulta hahmotetaan – tai hyväksytään – kuuluvaksi nykyteatterin piiriin” (Ruuskanen 2010, 8). Vaikka lähtökohtana olisi, että kaikki ovat tasavertaisia tekijöitä tehtäessä yhteistä produktiota, on kuitenkin selvää, että hierarkiaa myös tällaisten ryhmien sisälle syntyy, niin kuin kaikkiin yhteisöihin aina. Mielestäni kuitenkin Ruuskasen (2010) kuvaaman, luonnostaan työn etenemisen myötä syntyneellä hierarkialla on kuitenkin selvästi eri sävy kuin hierarkian kautta rakentuneella työskentelytavalla.

Muutokset ja uudistukset vaativat aina oman aikansa, ja näkökulmia asioihin on monia. Reitalan (2011) haastattelututkimus osoittaa, että muutokset laitosteatterien sisällä ovat usein haastavia. Esimerkiksi uudistukset kohti prosessiluontoista työskentelytapaa ovat usein haastavia, mikä johtuu repertuaariteattereiden kiireisistä aikatauluista. Monta tuotantoa on samanaikaisesti käynnissä, ja jos ennakkosuunnitteluvaiheessa jää liikaa asioita ratkaisematta, niin asiat kertaantuvat ensi-iltaa lähestyttäessä. Tällöin ratkaisuja etsittäessä työpäivät venyisivät todella pitkiksi, toiminta muuttuisi kaaokseksi ja työntekijät uupuisivat työnsä ääreen. (Reitala 2011.)

4 KOULUTUS JA TEKNIIKAN KEHITYS

Ääni- ja valosuunnittelijoiden asema on vakiintunut vähitellen teatteriammattilaisten keskuudessa ja koulutus on noussut ”tasavertaiseksi taiteelliseksi osa-alueeksi Teatterikorkeakoulussa ” (Koski 2010, 419, 426). Alan koulutus on nuorta verrattuna sitä muihin teatterialoihin. Suomen Näyttämöopisto perustettiin vuonna 1920 ja sen seuraajana Suomen Teatterikoulu vuodesta 1943. Tämä laajeni vuonna 1953 ohjaajien ja lavastajien koulutukseen, vaihtoi nimekseen Teatterikorkeakoulu vuonna 1979 ja rupesi antamaan koulutusta myös tanssijoille vuonna 1983. Valo- ja äänisuunnittelijoiden koulutus alkoi vuonna 1986. (Lahtinen 2010, 339.)

Teatteritekniikan kehitys 2000-luvulla on mahdollistanut kokeilemaan uutta. Pyrkimyksenä on ollut yhdistää katsojan olemus ja esitys yhä paremmin toisiinsa, jolloin visuaalisella ilmeellä ja äänimaailmalla on ollut yhä ratkaisevampi merkitys. (Koski 2010, 426.) Kokemuksiini perustuen, jos äänisuunnittelijalla on mahdollisuus, hän voi jo suunnitteluvaiheessa ottaa lähtökohdaksi uudenlaisen kaiutinsijoittelun tilassa ja tämän myötä alkaa rakentaa äänisuunnittelua esitykseen. Säkön (2011) artikkelissa Lind toteaa, että ”– – uusinta kaiutintekniikkaa käytetään teatterissa vielä kovin vähän” ja selostaa kaiuttimien sijoittelun kautta tarjoutuvan mahdollisuuksia siihen, kuinka paljon äänellä voidaan vaikuttaa siihen, miten tila koetaan.

Holkkolan (2011) artikkelissa Kimmo Modig toteaa, että olisi mielenkiintoista, jos teatterialan ammattilaisia ei jaoteltaisi ammattinimikkeen etuliitteen mukaan vaan olisi ”ryhmä taustoiltaan erilaisia taiteilijoita”. Taiteilijat kokoontuisivat yhteen ja tekisivät työtä yhdessä, jonka lopputuloksena syntyisi jotain, esimerkiksi teatteriesitys, video tai installaatio. Nähdäkseni tämän kaltainen kokeilu voisi avata uusia näkökulmia tekemiseen, ruokkia luovuutta ja vapauttaa sisäisistä kahleista.

Teemu Määttänen ja Kalle Ropponen kertovat Saveljeffin (2011) haastattelussa mediasuunnittelusta ja toteavat, että ”– – mediasuunnittelijan nimike on uusi, mutta sen alaista työtä on tehty teattereissa jo vuosikymmenet”, muun muassa kaitafilmikameralla kuvattua materiaalia on käytetty esityksessä. Nykypäivän mediasuunnittelutyöt voivat olla hyvinkin erilaajuisia. ”Toisessa ääripäässä on vaikkapa valokuvien heijastaminen kankaalle ja toisessa ääripäässä valtavasti työtä vaativa synkassa oleva animaatio”, selostaa Määttänen Saveljeffin (2011) haastattelussa.

Mediasuunnittelu on vasta viime vuosina noussut vahvemmin esille suomalaisessa teatterissa. Jo lyhyen historiansa aikana se on ehtinyt osoittaa, että siltä uskaltaa odottaa vielä paljon teatteriesityksen visuaalista ilmettä mietittäessä. Mahdollisuudet ovat aikailloilla rajattomat myös äänen suhteen. Ensin voisi kuvitella, että desibelirajat ovat ainoat, jotka rajoittavat äänisuunnittelijaa, mutta esimerkiksi muutama vuosi sitten Zodiakissa oli esitys, jossa yleisölle annettiin kuulosuojaimet ja ne päässä he istuivat koko esityksen ajan.

5 OHJELMISTON JA YLEISÖN KOHTAAMINEN

Seppälä (2010, 327) kertoo, kuinka lastenteatterin synnyttyä teatterikentälle 1970-luvulla, alkoivat epäilevät puheet siitä, mitä lapsille esitetään. Sanottiin, että lapset ovat herkkiä ja epäiltiin, että ryhmät esittäisivät ”-- lapsille omaa propagandaansa osana koulujen opetussuunnitelmaa” (Seppälä 2010, 327). Teatteri-lehteen 5/1974 viitaten Seppälä (2010, 327) toteaa, että asiantuntijoita tarvittiin näytelmiä suunniteltaessa, koska ”teatteri oli tiedon ja tunteiden välitystä ja jäseni arvomaailmaa”.

Laitosteattereiden ohjelmistoon liittyvä keskustelu oli voimakasta 1980-luvulla. Mietittiin millaisia esitysten tulisi olla, millaista yleisöä esitykset saavat ja haastaako esitys yleisön. Esityksistä käytettiin kahtiajakoa: ”vakava taide – kevyt viihde”. Vuonna 1981 ilmestyneessä Teatterijärjestöjen Teatteri-lehdessä sanottiin: ”Mieluummin tuhat ahkeraa, paneutuvaa katsojaa kuin kymmentuhatta laiskaa.” (Seppälä 2010, 320.)

Tämän päivän teatterit miettivät ohjelmistoaan, teatterin profiilia ja keinoja siihen, kuinka yleisö tavoitettaisiin. Teatterikasvatus on yksi tärkeä tekijä, jolla voidaan saada aikaan haluttua muutosta esityksen ja katsojan kohtaamiseen, huomauttaa Koski (2010, 425). Konkreettisemmalla tasolla voidaan todeta, että jo yksin Helsingin alueella voi esityksiä olla tarjolla päivittäin toista sataa (Kuuden Tv-uutiset ja sää, 28.11.2011). Mielestäni onkin varsin selvää, että yleisöstä kilpaillaan ja uusia toimintamalleja ja kanavia yleisön tavoittamiseksi ja saamiseksi juuri omaa esitystä katsomaan, on yksi suuri haaste tänä päivänä. Miten esitys löytää yleisönsä? Kuinka moni tietää esimerkiksi Tampere-talossa esitettävän teatteria? Minkälainen on talon tai tilan maine? Mitä talon maine viestii, ja miten se vaikuttaa kun mietitään mihin, milloin ja mitä esitystä lähtisi katsomaan?

Kosken (2010, 425) mukaan, varsinkin suurten näyttämöiden täyttöaste on ollut parin prosentin vajeessa, verrattuna kaikkien näyttämöiden keskiarvoon. Suurten teatterien on mietittävä eri näyttämöjen ohjelmistotarjontaa ja näyttämöjen ”profiloitumista”. Tämän myötä ohjelmisto ja yleisö kohtaisivat mahdollisimman hyvin.

Yhtenä ratkaisumallina päänäyttämöiden yleisövajeeseen on ollut koululaisryhmille suunnatut klassikkotulkinnat, jotka näyttävät vuodesta toiseen tavoittavansa yleisönsä. (Koski 2010, 425.)

Helsingin kaupunginteatteri avasi viime vuonna kuudennen näyttämönsä Areena-teatterin ja teatterinjohtaja Asko Sarkola toivoo nyt Areenan katsojien löytävän myös muille näyttämöille, jotka ovat ehkä kokeneet, että ” – – tää tämmönen marmoripalatsi on liian fiini” (Kuuden Tv-uutiset ja sää, 28.11.2011).

Ohjelmiston ja yleisön kohtaamista mietittäessä teatterien kiristynvä rahoitus luo oman haasteensa toimintaan. Vuonna 2010 rahoituslain piiriin kuului 57 teatteria. Lain ulkopuolella vuonna 2010 toimi 34 erilaista teatteriryhmää (vrt. vuosi 2009, 29), jotka saivat toiminta-avustusta ja 14 tanssiteatteria (vrt. vuosi 2009, 12) saaden toiminta- tai ensembledukea. (Taskutietoa teatterista 2009 ja 2010.) Vuonna 2012 valtion ja kuntien tuki vähenee. Kemin kaupunginteatterin johtaja Juha Vuorinen selostaa, että yleisöltä, virka- ja luottamusmiehiltä saatu palaute teatterin esitysten hyvästä laadusta on ollut positiivista ja kävijämäärä on ylittänyt kaupungin väkiluvun. Vuorisesta tuntuukin oudolta, että kaupunki vaatii kuitenkin teatterilta leikkauksia ja samalla kävijämäärän nostoa. (Kuuden Tv-uutiset ja sää, 28.11.2011). Noin 70:stä vapaasta ammattiteatterista valtion tukea saa noin puolet. Musiikkiteatteri Kapsäkin johtaja Reetta Ristimäki kertoo valtion myöntävän kulttuuribudjetista vapaalle kentälle harkinnanvaraista toiminta-avustusta, jonka jälkeen loput on revittävä omasta selkänahasta. Kuitenkin hän lisää, että lisäksi rahaa saadaan kulttuuritoimeen suunnatuista apurahoista, säätiöiltä, järjestöiltä ja yhteisöiltä. (Kuuden Tv-uutiset ja sää, 28.11.2011.) Kosken (2010, 420) mukaan rahoituslaki takaa vakaan turvaverkon, jonka sisällä teatteri voi toimia vuodesta toiseen turvallisesti mielin, mutta toisaalta se myös tarjoaa turvallisen lähtökohdan uusille kokeiluille ja näin ollen uudistumiselle. Kuitenkin yhtäläillä valtion rahoituslain piirissä tai sen ulkopuolellakin voi syntyä taiteellista uudistumista (Koski 2010, 420).

Historiaa katsomalla voidaan ainakin jossain määrin tehdä päätelmiä siitä, että uudenlaiset esittämisen tavat ovat löytäneet yleisönsä. Esimerkiksi vuonna 1990 yleisönkasvu oli voimakasta ryhmien ja tanssiteattereiden piirissä ja samaan aikaan suurten puheteattereiden katsojamäärät laskivat tasaisesti. (Seppälä 2010, 320). Uudistusten avulla voidaan tavoittaa myös uusia katsojia, kun löydetään uusia tekemisen muotoja.

Saveljeffin (2011) Määttäselle tekemästä haastattelusta käy ilmi, että esimerkkinä uudesta tekemisestä sisällön ja visuaalisuuden puolesta on erilainen mediasuunnittelijan tekemä työ muun muassa livekamerakuvat enenevissä määrin. Liikkokuva on tätä päivää myös arjessa ja samalla uutta kansanteatteria, joka kiinnostaa tämän päivän kulluttajia. (Koski 2010, 432.) Mielestäni Suomessa on erittäin paljon laadukasta moneen makuun sopivaa teatteria, joka raikkaasti vastaanottaisi myös nuoret katsojat.

6 TEATTERITUOTANNON VAIHEET

Autio (2000) kertoo kirjassaan esityksen valmistusprosessista. Mielestäni hänen kuvauksensa pohjautuu suurehkoon laitosteatteriympäristöön ja noudattelee ”perinteisenä” pitämäämme, valmiiseen tekstiin eli käsikirjoitukseen pohjautuvaa tekstilähtöistä työskentelyprosessia. Perinteisenä pitämämme esityksentekoprosessin vastakohtana voidaan pitää prosessiluontoista työskentelytapaa. Prosessiluontoisissa esityksissä kokonaisuus ja käsikirjoitus valmistuvat lopulliseen muotoonsa harjoitusten edetessä ja jo tehtyihin päätöksiin voidaan tehdä nopeita muutoksia (Reitala 2011). Seuraava selostus on tehty Aution (2000) kirjan ja muutamien omien kokemuksieni pohjalta ja pyrkii selventämään sitä, mitä perinteisen toimintatavan omaavassa teatterissa ja esityksen parissa tapahtuu ennen ensi-iltaa.

Prosessi alkaa ohjelmiston valinnalla. Teatterinjohtaja on vastuussa ohjelmiston valinnasta ja teatterin linjasta ohjelmiston suhteen, ja hän päättää usein myös itse ohjelmistoon tulevista näytelmistä. Teatterin sisällä on usein taiteellinen toimikunta, joka osallistuu päätöksentekoon. Ohjelmiston ja näytelmien päättämisen jälkeen valitaan kullekin näytelmälle sopiva ohjaaja. Tämän jälkeen esityksentekoprosessi pääsee aluilleen, seuraa suunnitteluvaihe. (Autio 2000, 9, 12.)

Suunnitteluvaiheeseen osallistuu jokainen henkilöstöryhmä. Ryhmä kokoontuu yhteen ja mahdollisesti tapaa toisensa ensimmäistä kertaa. Voidaankin kysyä, millainen ensitapaaminen ohjaajan ja työryhmän kesken on? Millainen merkitys ensitapaamisella on? Herääkö luovuus jo tässä vaiheessa? Näytelmän parissa voi työskennellä sen suuruudesta ja tyylilajista riippuen seuraavia henkilöitä erilaisine ”yhdistelmineen” ja osa freelance-taustalla, osa mahdollisesti vakinaisena henkilökuntana kyseisessä teatterissa: dramaturgi, lavastaja, pukusuunnittelija, valo- ja äänisuunnittelija, mediasuunnittelija, säveltäjä, koreografi, hiussuunnittelija, maskeeraaja, erilaisia assistentteja, tuottajaa unohtamatta. Suunnitteluvaihe etenee kunkin ammattiryhmän kohdalla omanlaisellaan tavalla ja yksilötasolla suunnittelutyö on jokaisen suunnittelijan läpikäymä henkilökohtainen suunnitteluprosessi, joka voi vaihdella näytelmästä ja työryhmästä riippuen.

Äänisuunnittelija on päävastuussa äänimaailman taiteellisesta puolesta ja teknisestä suunnittelusta. (Autio 2000, 24.) Esityksestä ja esityksentekoprosessista riippuen äänisuunnittelijan työprosessi vaihtelee jonkin verran. Usein kuitenkin ideointivaiheessa äänisuunnittelija käy keskustelua erityisesti ohjaajan ja mahdollisen säveltäjän kanssa ja jossain määrin myös muun taiteellisen työryhmän kanssa (Autio 2000, 25). Suunnittelijat tuovat ajatuksensa yhteen viimeistään harjoitusvaiheen alettua.

Harjoitusvaihe alkaa lukuharjoituksilla, joissa kokoontuvat muun muassa näyttelijät, ohjaaja, kuiskaaja, teatterin tiedottaja ja teknistä henkilökuntaa kokoontuvat. Yleensä 3–6 kuukauden kestoinen näyttämötyöskentely pääsee alkuun lukuharjoitusten jälkeen ja riippuu talosta pääseekö ensemble työskentelemään heti varsinaiseen esitystilaan vai harjoitellaanko ensin harjoitussalissa/tilassa. Harjoitusten edetessä jokainen taiteellisen työryhmän jäsen testaa, rakentaa ja kehittää omia ideoitaan kuitenkin niin, etteivät harjoitukset häiriinny. Näyttämöestari seuraa harjoituksia. Informaation kulku eri työvaiheissa ja työryhmän kesken on tärkeää. Harjoituskaudella tekniikalle on varattu omaa aikaa näytelmästä riippuen muutamia päiviä, jolloin valoja, ääntä ja erilaista mediasisältöä voidaan testata vapaasti esitystilassa. Mitä aiemmin eri elementit otetaan harjoituksiin mukaan, sitä paremmin ne hitsautuvat osaksi näytelmää ja valo voi toimia ”vastanäyttelijän” roolissa (Autio 2000, 46).

Kokemusteni mukaan taiteellinen luovuus ja ideat heräävät paremmin henkiin ja etenevät kohti lopullista muotoa, kun asioita pääsee koettamaan oikeassa ympäristössä aitojen tilanteiden keskellä. Tämä pätee mielestäni ainakin mediasisältöä suunniteltaessa. Ideointi onnistuu omissa oloissa tiettyyn rajaan asti, mutta sen jälkeen on ehdotonta päästä koettamaan ideoita oikeassa tilassa, oikealla projisointipinnalla. Kuvat ja videot näyttävät tällöin muun muassa oikean kokoisina ja niitä voi tarkastella esitystilassa monesta eri suunnasta, katsomon paikoilta käsin, ja näiden havaintojen jälkeen voi palata taas sisällön pariin jatkamaan suunnittelutyötä.

Reitalan (2011) haastattelututkimuksessa kerrotaan ”jos lavastus tai puvustus valmistuu kovin myöhässä jää valosuunnittelulle ”oikeilla materiaaleilla” vain vähän aikaa”. Näin on ainakin perinteisen teatterin piirissä, mutta jos Holkkolan (2011) artikkelissa haastatteleman Heinosen kommenttia siitä, että teatterin lähtökohdaksi otettaisiin esimerkiksi valo tai ääni tekstin sijaan, olisivat asiat tällöin toisin.

Reitalan (2011) artikkeliin pohjautuen mieleeni nouseekin kysymys, että milloin voidaan puhua äänisuunnitteluprosessista, jonka lopputuloksena esityksen äänimaailma syntyy? Miten äänisuunnittelija toimii ja onko aikatauluilla vaikutusta prosessiin?

Ensi-iltaa ennen on vielä valmistavia harjoituksia ja pääharjoituksia, kenraaliharjoituksia. Esityksen osa-alueet hioutuvat yhtenäisemmiksi, ja kaikki tarvittava on paikalla, sekä kalusto, että tekijät. Läpimenojen edetessä päästään näkemään miltä esitys tulee kokonaisuutena näyttämään valoineen, äänineen, lavasteineen, puvustuksineen jne. Ohjaaja ei katkaise harjoituksia vaan tekee usein katsomosta käsin muistiinpanoja läpimenon edetessä. Vielä tässäkin vaiheessa muutoksia voidaan joutua tekemään. Kolme kenraaliharjoitusta päättää harjoitusvaiheen. Viimeisen kenraaliharjoituksen niin sanotun omaisten näytöksen jälkeen on ensi-illan aika. Esitykset toisensa jälkeen tuovat rutiineja ja varmuutta omaan tekemiseen ja koko esityskaudella työskentelevien ihmisten keskuuteen. Tehoste- ja äänimestarit ajavat ja vastaavat esityksen äänellisestä kulusta äänimiesten kanssa. (Autio 2000.)

7 ÄÄNI, LUOVUUS JA SUUNNITTELIJANA TOIMIMINEN

Korhonen (2005, 102) painottaa, että kuulo on toiseksi voimakkain aisti ihmisellä, heti hajuaistin jälkeen, ja että ihminen herää kuunnellessaan. ”Musiikki herättää emotionaalisia muistoja ja kuvia –” ja ääni muistuttaa usein jostakin (Korhonen 2005, 102). Autio (2000, 24) sanoo, että äänisuunnittelun kohdalla todetaan usein sen onnistuneen, jos siitä ei ole jälkikäteen mitään sanottavaa. Tällöin äänitiimin, suunnittelijan, tehoste- ja äänimestarin sekä äänimiehen työ on onnistunut. Tämä näkymätön elementti on läsnä, vaikkei sitä konkreettisesti huomaakaan. Ääni ja musiikki ovat erityisen vahvoja ilmaisuvälineitä teatterissa joten herääkin kysymys, että miten äänisuunnitteluprosessi etenee, miten eri ratkaisuihin päädytään? Onko suunnitteluprosessissa joku tietty kaava? Miten luovuus herää?

Yleisesti tiedetään, ettei mikään esitys teatterissa ole täysin samanlainen. Äänen kannalta tämä voi tarkoittaa muun muassa sitä, että tilan akustiikka muuttuu esityksessä olevan yleisön määrästä riippuen. Kokemuksiini perustuen, myös joka esityksessä on oma rytminsä ja helposti esimerkiksi kiirehtiminen tarttuu ja toisaalta sen on tartuttavakin jokaiseen tekijään, jotta kokonaisvaltainen esityksen sisäinen tempo säilyy. Toisaalta, jos esityksessä on vahvistettua live-musiikkia, tuo se mukanaan yhden aspektin lisää miksaajan työhön. Ammattinsa osaava saliaänen miksaaja kykenee reagoimaan vaihtuviin, joskus yllättäviinkin tilanteisiin ja toiminnallaan näin ollen säilyttämään äänisuunnittelijan luoman kokonaisuuden mahdollisimman autenttisenä.

Jos palataan asioissa hieman taaksepäin ja pohditaan sitä, mistä kaikki saa alkunsa voidaan todeta, että perinteisessä draamallisessa teatterissa teksti on tekemisen lähtökohdaksi. Tällöin kaikki, myös äänisuunnittelutyö, etenee tekstille alisteisena ja dialogia kunnioittaen. Vastakohtana tälle on moderni äänisuunnittelu, jolloin teoksen eri osa-alueet, esimerkiksi ääni ja valo, kommentoivat ja haastavat toinen toisiaan. (Holkkola 2011.) Esimerkkinä modernimmasta suunnasta ja äänen ottamisesta teoksen lähtökohdaksi on muun muassa äänisuunnittelija Heidi Lindin ja dramaturgi-ohjaaja Anna-Mari Karvosen Bakkantit teos-sarja, jossa on kolme osaa. Bakkantit 1, jota esitettiin Universum-teatterin Betania-salissa oli akustisesti haastava; Bakkantit 2 - teosta tehdessä ääni vaikutti suuresti ohjaukseen ja esityksen ensi-ilta oli Rautatientorille pystytetyssä Tragediateltassa, jolloin ympäristön äänet olivat osa teosta;

Bakkantit 3 oli vastakuvien muodostama, muun muassa äänen kohdalla se tarkoitti vastaparien muodostumista esimerkiksi barokkikappale ja tekno. (Säkö, 2011.)

Miten äänisuunnittelija työskentelee ja kuinka hän löytää luovuuden itsestään? Produktioita voi olla monia ja työryhmät ja tekijät vieraita tai entuudestaan tuttuja. Kenen kanssa tekeminen onnistuu ja mikä sitä voi rajoittaa? Mitä luovuus on? Loori (2008, 11) toteaa, että ”luovuus on syntymälahjamme”. Niin Loorin (2008) kuin Kosken, Tuomen ja Kärkkäisen (2004, 24–26) mukaan luovuus on meissä jokaisessa ja se tulee esiin arjen asioiden yhteydessä, näyttäytyen jatkuvasti. Luovuutta esiintyy yhtälailla silloin, kun sävellämme musiikkia, ohjelmoimme internet-sivuja, kävelemme luonnossa tai keksimme tavan, jolla talven sähkölasku ei ole yhtä suuri kuin aiemmin. Loori (2008, 11) avaa luovuuden käsitettä edelleen ja kertoo kuinka laajemmassa kontekstissa luovuus on kautta aikojen ”– – innoittanut tieteen kehitystä, saanut taiteet hehkumaan kauneutta ja synnyttänyt uskonnon yliluonnollisia näkyjä”. Intuitiivisuus, kokeellisuus ja epäsuora eteneminen liittyvät Loorin (2008, 9) mukaan luovaan prosessiin. ”Luova prosessi on jokaisella yksilöllä ainutkertainen”, kertoo Loori (2008, 19).

Luovuus ja taiteellinen työ vaativat mielestäni aikaa ja hyvää flow’ta, joka tuhoutuu helposti negatiivisessa ilmapiirissä. Csikszentmihalyi (1990, 19) selostaa, että flow ”– – on tila, jossa ihminen on niin syventynyt toimintaansa, että mikään muu ei tunnu merkitsevän mitään; kokemus itsessään tuottaa niin suurta iloa, että ihminen on valmis maksamaan siitä jopa suuren hinnan vain voidakseen tehdä sitä, mitä tekee”. Vastakohtana flow’lle voitaneen pitää negatiivista asennoitumista työhön, mikä syö energiaa niin omasta tekemisestä kuin työtovereiltakin. On helppo sanoa ja huomata mitkä asiat ovat pielessä ja samalla helposti unohtuu, että myös asioita on hyvin. Mielestäni asioiden kriittinen tarkastelu on kuitenkin tarpeen ja sitä esiintyy aina. Esimerkkinä on laitosteatteerin syntyvaiheilla ohjelmiston kritisointi. Kritisoinnissa on kuitenkin vaaransa, jos negatiiviset asiat saavat liian suuren painoarvon ja niin sanottu negaation kierre pääsee valloilleen. Asiat eivät voi olla koskaan jokaista täydellisesti miellyttävällä tavalla. Loorin (2008) ajatuksia pohtien voisi ajatella, että ehkä hänen mainitsemansa luovan prosessin epäsuora eteneminen voi osittain liittyä juuri ympäristön kautta aiheutuviin vaikutuksiin. Toisaalta taas luulen Loorin (2008) kertovan yksilön henkilökohtaisesta, sisäisestä luovasta prosessista, irrallaan ulkopuolisista vaikutustekijöistä.

8 ÄÄNISUUNNITTELIJANA TEATTERISSA

Haastattelin joulukuun 2011 ja maaliskuun 2012 välisenä aikana viittä Suomen ammattiteattereissa työskentelevää äänisuunnittelijaa. Haastattelujen lähtökohtana minulla oli aiemmin jo tässä työssä esille tulevat kirjallisuuteen pohjautuvat väitteet ja ajatukset muun muassa laitosteatterissa tai pienemmässä teatterissa työskentelystä, aikatauluista ja muutoksista teatterin tekemisessä, ovatko ne mahdollisia ja millä tavoin ne esiintyvät äänisuunnittelijan näkökulmasta katsottuna. Haastateltavista neljä työskenteli haastatteluhetkellä vakituisella työsopimuksella teatterissa ja yksi freelancerina.

Haastatteluvastauksista hieman poikkeavan teki Ahaa Teatterissa freelance -äänisuunnittelijana toimivan Ville Leppilahden vastaukset ja hänen produktionensa, joka oli prosessiluontoisesti etenevä produktio, jossa käsikirjoitus eteni ja muodostui harjoitusten edetessä koko työryhmän toimesta.

8.1 Äänisuunnitteluprosessi

Äänisuunnitteluprosessi alkaa käsikirjoituksen lukemisesta, Sami Silén (haastattelu 08.12.2011) kertoo. Oma työskentely etenee miltei aina samalla tavalla tosin vaihtelevuutta esiintyy siinä, kuinka nopeasti inspiraatio työn aloittamiseen syntyy. Tekeminen ruokkii itseään ja työtä eteenpäin, asiat löytävät paikkansa vähitellen, joten tärkeää onkin saada prosessi aluilleen ja ryhtyä työhön. ”En usko inspiraation hakemiseen jostain muualta, mutta ei kuulosta utopistiselta, että sitä hakisi esimerkiksi muista taiteista”, Silén (haastattelu 08.12.2012) pohtii. Työryhmässä suunnittelijat aloittavat tekemään työtänsä omissa oloissaan. Harjoitusten alkaessa lavastus ja puvut saattavat olla hyvinkin valmiita, kun taas äänisuunnittelijan työ on usein vasta alussa silloin ja sitä lähdetään työstämään harjoitusten edetessä.

Ei ole ollut niin huonoa tekstiä, että joutuisi sanomaan, ettei onnistu tehdä. En ole oikaissut tekemisissäni – – aina olen etsinyt muutamia vaihtoehtoja ja kyseenalaistanut niitä. Äänisuunnittelijana lopuksi kuitenkin odottaa esityksen valmistumista – – tunnistaa hirveen hyvin, että tää on nyt tässä. (Silén, haastattelu 08.12.2011.)

Silénin tavoin Tommi Koskinen (haastattelu 02.01.2012) painottaa työn aloittamisen tärkeyttä. Tekstin luvun myötä ääni-ideat syntyvät ja kohtausluettelo rakentuu. Hyvä on, jos mahdollisimman ajoissa saa kokoon sellaista ääntä, jolla tulee olemaan käyttöä, niin välttyy turhan työn tekemiseltä. Vuosien kuluessa eri kokemukset ovat tuoneet esille omia vahvuuksia ja heikkouksia, ja tämän myötä työn tekemiseen suhtautuminen on muuttunut. Toisaalta itsekritiikki on kasvanut ja jotkut aiemmat suunnittelutyöt saattavat kuulostaa jälkeinpäin huonoilta, mutta toisaalta on myös enemmän annettavaa.

Suhtaudun työhön kunnianhimoisesti, muttei tarvii ottaa niin vakavasti. Itse saa aikatauluttaa työntekoa – – freelancerina eri asia – – tarvis tehdä itsenä tarpeelliseksi. (Koskinen, haastattelu 02.01.2012.)

Kaikki on yhtä oikein, mitä äänisuunnittelu on. (Koskinen, haastattelu 02.01.2012.)

Kun pohditaan valmiiseen käsikirjoitukseen perustuvaa esityksentekoprosessia Ville Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) kokee ennakkosuunnitteluvaiheeseen sisältyvän paljon dramaturgista ajattelua. Koska äänestä on vaikea puhua, ovat harjoitukset tärkeitä. Kun materiaalia on tarpeeksi koossa, pääsee ääni-ideoita havainnollistamaan työryhmälle, ja harjoituksissa kokeilujen kautta huomaa mitkä äänet ovat käyttökelpoisia ja mitkä eivät. Saattaa olla, että vain pieni osa ennakkosuunnitteluvaiheessa olleista äänistä jää lopulta näytelmään. Omaa työtä mahdollisimman hyvin edistääkseen on tärkeää miettiä ennakkoon minkälaisia asioita harjoituksissa on harjoiteltava ja kokeiltava.

Jos oppii rajoittamaan omaa tekemistä, niin samalla vapautta myös tekemään. On voiton tunne, jos löytää jonkun punaisen langan, joka kulkee äänessä läpi näytelmän. Äänisuunnittelu on esityksen säestystä – – pitää jättää varaa soittamiseen, niin sanotusti soittaa näytelmää. (Leppilahti, haastattelu 19.01.2012.)

Harri Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) pyrkii rikkomaan työssään kaavamaisuutta. On tietyt lähtökohdat, muun muassa rytmi-, tila- ja aikakäsitys, jotka ohjaavat äänisuunnittelutyötä. Käsikirjoituksen lukeminen ja harjoitusten seuraaminen synnyttävät ideoita, ja tämän pohjalta Kuittinen lähtee miettimään miten hän ääni-ideat toteuttaa. Positiivinen stressi on hyväksi ja työnteko etenee. Äänisuunnitteluprosessia kokonaisuutena ajatellen, omaa työtä koskevien ratkaisujen määrä lisääntyy, mitä lähemmäs ensi-ilta tulee. Äänisuunnittelijan ”– – työ on tuntemista ja tunnelatauksiin reagoimista”, Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) selostaa.

Äänen tulee olla alisteinen tekstile esimerkiksi jos ollaan 1800 –luvulla ei aleta miettimään autoja. Funktio äänellä – – turhaa ääntä ei voi laittaa. Äänen tehtävä on olla emotionaalinen tuki näyttelijän työlle. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012.)

Kumpikin duuni yhtä tärkeitä, sekä pieni että isompi äänisuunnittelu. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012.)

Niklas Vainio (haastattelu 08.03.2012) kokee, että kun käsikirjoitusta aloittaa lukemaan ensimmäistä kertaa on oltava hyvä mieli eikä ympäristössä saa olla häiriötekijöitä. Tekstiä lukiessa äänisuunnitteluun liittyvät ajatukset syntyvät. Dramaturginen ajattelu on läsnä työssä ja kaikki äänet esityksessä on pystyttävä perustelemaan. Tekstissä saatetaan mainita konkreettisia ääniä, jotka äänisuunnittelija toteuttaa tai äänelliseen asiaan voidaan viitata.

Paranteesissa luki: ”vanha äiti jollottaa vanhaa laulua”. Se liittyi kohtaukseen – – kyseltiin näyttelijältä, jolta tulikin teema, jota hänelle hyräily – – pystyykö hyräilyä hyödyntämään muissakin kohtauksissa – – ja siitä tulikin kantava teema koko näytelmälle. Tehtiin suurempi asia kuin mitä kirjailija oli ajatellut. (Vainio, haastattelu 08.03.2012.)

Jos lopputuloksessa näkyy omat ideat ja mielipiteet niin voidaan puhua äänisuunnittelusta. (Vainio, haastattelu 08.03.2012.)

8.2 Eri tekijöiden vaikutus äänisuunnittelijan työhön

Äänisuunnittelijan työ koostuu monista eri osista kuten: tekninen ja sisällöllinen suunnittelutyö, työryhmätyöskentely ja työaika, jotka ovat vaikutussuhteessa toinen toisiinsa. ”Sydänverellä” tehtävä työ ja samalla koko esityksentekoprosessi on herkkä kaikille vaikutuksille. Äänisuunnittelija voi saada ideoita omaan työhönsä vaikutussuhteessa muiden asioiden kanssa, samanaikaisesti suunnittelutyö on hyvin haavoittuvaista ja aina suunnittelutyö ei etene niin kuin ihannetilanteessa.

8.2.1 Talon sisäiset käytännöt

Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) kertoo, että Hämeenlinnan Teatterissa toimii taiteellinen työryhmä, johon voi mennä ja päästä tätä kautta vaikuttamaan ohjelmiston suunnitteluun ja näin ollen omiin tuleviin töihinsä. Silén (haastattelu 08.12.2011) kokee, että on tullut työyhteisössä kuulluksi ja pystynyt tuomaan ääni-ideoita johtajien korviin.

Espoon Kaupunginteatterissa ei ole taiteellista työryhmää ja teatterinjohtaja tekee päätökset ohjelmistovalinnoista. Koskinen (haastattelu 02.01.2012) on ainut suunnittelija talossa ja toisinaan hän kaipaakin kollegoita työyhteisöön. Työnsä suhteen hänellä on suuret vapaudet toimia, päättää ja vaikuttaa asioihin. Prosessiluontoisen esityksen näkökulmasta ja freelancer-näkökulmasta katsottuna Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) on kokenut pystyvänsä osallistumaan ja vaikuttamaan hyvin asioihin, jotka tapahtuvat produktion sisällä.

8.2.2 Ohjaaja, mahdollistaja vai tukahduttaja?

Haastateltujen vastauksista käy ilmi, että vaikka juuri äänisuunnittelija on lähtökohtaisesti koko työryhmän pätevin henkilö tekemään äänisuunnittelua, on tilanteita, joissa ohjaaja tulee ja määrää miten äänisuunnittelijan tulee toimia. Tällöin äänisuunnittelija joutuu tilanteisiin, joissa täytyy ratkaista se, kuinka helposti lähteä toteuttamaan ohjaajan tahtoa, hylkääkö omat ideansa, ja lopulta lukeeko äänisuunnittelijan nimeä käsiohjelmassa ollenkaan.

Silén (haastattelu 08.12.2011) sanoo, että ohjaajasta ja hänen ohjaustyylistään on mahdollista ottaa selvää ennakkoon esimerkiksi käymällä katsomassa tämän ohjaamia näytelmiä. Tällöin saa myös jonkinlaisen kuvan ohjaajan mieltymyksistä äänisuunnittelun suhteen. Jo tehtyjä töitä ja toisen äänisuunnittelijan ideoita ei pidä matkia, vaan tehdä jotain erilaista, jonka myötä avautuu vaihtoehtoisia äänellisiä näkökulmia ohjaajalle. Ohjaajan kanssa yhteisen näkemyksen löytyminen vie aikaa, joten varsinkin ensimmäiset keskustelut hänen kanssaan ovat tärkeitä. Yleisesti ajateltuna tutun ohjaajan kanssa on helpompi tehdä yhteistyötä. Oman työn aloittamiseen kannalta on tärkeää tietää, minkälainen ohjaustyyli kyseisessä produktiossa on. Joskus omia ääni-ideoita voi ehdottaa jopa vuotta aiemmin, kun kyseessä on yhteisölliseen työtapaan pyrkivä ohjaaja ja produktio. Kun ohjaaja kommentoi jotain äänellistä asiaa, kannattaa miettiä hetki lähteekö välittömästi toteuttamaan ohjaajan näkemystä. Saattaa olla, että ohjaajan näkemystä toteuttaessa tulee tehtyä turhaa työtä, ”koska saatetaan kuitenkin palata äänisuunnittelijan tekemiin asioihin kiertotien kautta takaisin – – turhaa työtä tulee välttää, toisaalta sen kautta voi tuottaa hyvääkin” (Silén, haastattelu 08.12.2012).

On inhottavaa jos viimeisiin päiviin tulee ohjaajalta jotain – – vaikka omasta mielestä olisi ollut jo valmis – – sitten pitää olla vain nöyrä ja tehdä se. Usein ohjaajat yrittävät parantaa jollain äänellä jotain – – ehkä eivät ole olleet sataprosenttisen varmoja tekemisestään alusta alkaenkaan ja viilaavat loppuun asti. (Silén, haastattelu 08.12.2012.)

Suomi on pieni maa ja teatterin parissa jo pidemmän aikaa työskennellyt Koskinen (haastattelu, 02.01.2012) sanoo, että samojen ohjaajien kanssa tulee tehtyä yhteistyötä yhä uudelleen. Jos ennakoasenteita ohjaajia kohtaan on, niin niiden ei pidä antaa vaikuttaa yhteistyöhön lähdeittäessä. Koskinen selostaa tilannetajun tärkeydestä, kun ehdottaa ääni-ideoitaan ohjaajalle. Välillä tulee tilanteita, ettei ohjaaja hyväksy ääni-idea, mutta syynä saattaa olla se, että idean on esittänyt väärään aikaan. On myös ohjaajia, joilla on alusta alkaen vahva oma näkemys äänisuunnitteluun ja silloin ”ei jaksaa eikä halua tarjota omaa juttuaan turha, kun näkee että ohjaajalla tietty visio” Koskinen (haastattelu 02.01.2012) kuvailee.

Leppilahden (haastattelu 19.01.2012) mukaan ohjaajat kuuntelevat ääniä erilailla, toiset enemmän ja toiset vähemmän. Harjoituksissa ääniä kokeillessa saattaa syntyä tilanne, jossa näyttelijät alkavat reagoida ääniin ja tämän kautta näyttelijän ja äänen välille syntyy suhde ja ohjaaja hyväksyy ääni-idean. (Leppilahti, haastattelu 19.01.2012.)

Luottamus on avainsana. Jos ohjaaja uskaltaa heittää esimerkiksi – – tämän hetken pitää olla maaginen – – sitten saa haastaa itseään – – kaikkein downereinta, että tilataan vaan konkreettisia ääniä, ettei tunnelmasta tai latauksesta kohtauksessa tiedetä. (Leppilahti, haastattelu 19.01.2012.)

Kuittinen kokee erilaiset prosessit ja ohjaajien myötä mahdollisesti eteen tulevat haasteet, opetustilanteiksi itselleen. Riippuen tunteeko ohjaajan entuudestaan vai ei, vaikuttaa siihen missä vaiheessa ideoita tarjoaa ohjaajalle ja kuinka valmiita ideoiden on oltava. Työskentelyprosessi ja se minkälainen ”flow” tekemisessä on vaikuttavat myös ideoiden tarjoamiseen. Kuitenkin ääni-ideoita on hyvä testailta harjoitusten edetessä, koska tämä edesauttaa, ettei tule tehtyä niin paljoa turhaa työtä. Jos ohjaajalla on täysin eri näkemys asiasta kuin itsellä, on tilanne haastava. Tilanne voi olla sellainen, että ohjaaja tuo lempimusiikkia ja äänisuunnittelijan tehtäväksi jää musiikin soittaminen. Kuittinen ei äänisuunnittelijana halua omaa nimeään mainittavan käsiohjelmassa, jos tilanne on edellä mainitun kaltainen. Luova prosessi on herkkä kaikille vaikutuksille, joten on tärkeää, kuinka se alkaa. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012.)

Huonoin mahdollinen tilanne on, jos joku pikkuinen tölväisy tulee jostain suunnasta johonkin – – on pilalla koko homma. Ohjaajalla pitää olla selkeä mielikuva mitä lähtee tekemään tai mitä ei oo lähdössä tekemään – – jos pystyy luovii tietyllä alueella. Hyvät ohjaajat luottaa. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012).

Vainio (haastattelu 08.03.2012) kertoo, että ohjaajan kanssa olisi hyvä tavata kaksin siinä vaiheessa, kun on saanut luettua tekstin läpi, ennen harjoitusten alkua. Mitä varhaisemmin tämä tapahtuu, sitä mahdollisempaa on päästä vaikuttamaan suuremminkin teokseen. Ohjaajan kanssa tehtävä yhteistyö ja kuinka se sujuu vaikuttaa suunnittelutyön etenemiseen. Ohjaajan vastaanottavaisuus ääni-ideoita kohtaan on toisinaan merkityksellisempää kuin se, kuinka paljon aikaa suunnitteluun on käytettävissä. Ohjaajan jo entuudestaan tuntiessaan on helpompi saada ajatuksensa kuuluviin. Ja toisinaan tilanne voi muodostua erittäin haastavaksi.

Jouduin miettimään ihan toisen lähestymistavan äänelle. Ohjaajalla ihan eri ajatus kuin itsellä. Olisi pitänyt olla vielä valmiimpaa materiaalia, kun ajatellaan äänisuunnittelua aivan eri näkökulmista. Keskustelu ei vienyt asiaa eteenpäin vaan toiseen suuntaan. Aineksia olisi ollut enempään – – äänelle ei ole annettu tilaa. Huomattavan erilainen suunnitteluprosessi. (Vainio, haastattelu 08.03.2012.)

8.2.3 Työryhmä

Työryhmän työskentely, se kuinka yhteistyö toimii, on aina ennalta arvaamatonta. Toisaalta on myös yksilöllistä, kuinka helposti ja minkälaisiin ärsykkeisiin reagoi ja miten asiat vaikuttavat omaan suunnittelutyöhön. Päämäärä on kuitenkin kaikilla sama, saada esitys valmiiksi ensi-iltaan mennessä.

Silénin mukaan keskusteluihin, ”demoamisiin” ja tätä kautta näytelmän yhteisten linjojen hakemiseen työryhmän kesken ei useinkaan ole aikaa. Harjoituksissa kokonaisuuden rakentuessa lavastus ja puvustus saattavat antaa ideoita äänisuunnitteluun. Jos oma suunnittelutyö ei etene, on syy useimmiten itsessä. Uusilla ihmisillä ja uudella työryhmällä ei ole negatiivista vaikutusta omaan työskentelyyn, vaan pikemminkin tämä innostaa uudella tavalla omaa työskentelyä. Laitoksissa työskenneltäessä on varmuus siitä, että kaikki ovat ammattilaisia. (Silén, haastattelu 08.12.2011.)

Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) kokee kaiken vaikuttavan suunnittelutyöhön, niin myös näyttämön, lavasteiden kuin tilanteenkin, varsinkin Ahaa Teatterin kaltaisessa kiertueelle lähtevässä näytelmässä, joka on edennyt prosessiluontoisesti. Kaikki on yhtä kokonaisuutta, jossa eri elementit hakevat suuntia ja ovat vaikutussuhteissa keskenään. Ideat on hyväksyttävä työryhmällä. ”Samalla jänskätys omasta roolista – – ettei ole liian monta elementtiä sotkemassa. Oon pyrkiny koko ajan mitä kentälle tekee – – minimiin tärkeily omasta roolista – – perusjamppana siinä”, kuvailee Leppilahti (haastattelu 19.01.2012).

Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) kertoo, ettei äänisuunnittelun kannalta ole niin välttämätöntä tavata muuta työryhmää heti ensimmäisessä tapaamisessa. Suunnittelijoiden työ tapahtuu aluksi omissa oloissa, ja äänisuunnittelussa tämä tarkoittaa muun muassa kaluston miettimistä näytelmään. Yhteistyötä lavastajien kanssa tehdään toisinaan tiiviimmin, kun on tilanne jossa äänen pitää tulla tarkasti tietyistä pisteestä, jolloin kaiutin on sijoitettava tiettyyn paikkaan näyttämöllä ja piiloon yleisöltä. Näytelmäharjoitusten myötä ääni-ideointi kehittyy, kun näkee millainen on näytelmän visuaalinen ilme ja kuinka näyttelijät toimivat.

Jos vedetään loistevaloissa ja laittaa jonkun ambienttisen maton soimaan, niin äkkiä tulee tunne, ettei toimi. Jos ihmisillä on vapautunut olo niin omakin tekeminen on helpompaa. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012)

Egoilu on turhaa, loppujen lopuksi katsoja maksaa palkan. (Kuittinen, haastattelu 09.03.2012.)

Vainio (haastattelu 08.03.2012) kertoo, että harjoitusten alettua omaa työskentelyä helpottaa, jos näyttelijöiden kanssa on tehnyt töitä aikaisemminkin. Harjoituksissa on silloin itsellä tieto siitä häiriintyykö näyttelijän työskentely, jos ääniä testaa. Näyttelijän työskentelystä voi myös saada ideoita äänisuunnitteluun. Yleensä lavastusta ei tarvitse huomioida omassa suunnittelutyössä, ”ellei kyseessä ole joku, esimerkiksi laivan nokka, niin sitten tarvii huomioida” tai jos ääni pitää saada kuuluviin tietyistä paikasta niin silloin ”lavastus teknisesti vaikuttaa” Vainio (haastattelu 08.03.2012) kuvailee. Vainio viittaa aiempaan produktion kertoessaan, että joskus lavalla olevista elementeistä tulevaa ääntä pystyy hyödyntämään. ”Valojen kanssa tehdään jatkuvasti yhteistyötä, mutta sisällöllistä keskustelua ei tarvitse käydä – – ellei joku erikoinen valo homma, niin sitten vaikuttaa ääneen” Vainio (haastattelu 08.03.2012) selostaa.

8.2.4 Palaute

Omasta työstä tai produktiokohtaisesta työskentelystä Silén (haastattelu 08.12.2012) kokee saavansa riittävästi palautetta. Usein palaute on hetkessä tapahtuvaa tai ohjaajan kanssa harjoitusten päätyttyä käydyn keskustelun mukanaan tuomaa, toteavat Silén ja Vainio (haastattelu 08.03.2012). Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) kokee, ettei työn ohessa tule muulta työryhmältä juurikaan palautetta, koska kaikki ovat keskittyneitä omaan työhönsä. Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) kuvailee palauteasiaa sanoen ”välillä tulee olo, ettei työtäni arvosteta, mutta se ei ole niin vaan työtäni ei ymmärretä”.

Äänestä on vaikea puhua, eivätkä kriitikotkaan yleensä mainitse äänisuunnittelusta mitään, toteavat Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) ja Leppilahti (haastattelu 19.01.2012). Molemmat haastateltavat ovat myös sitä mieltä, että aina palaute ei ole oman työn kannalta yhtä hyödyllistä, vaan on tärkeää, keneltä palautteen saa ja mitä palaute koskee. Esimerkiksi puheen selkeyttä ja kuuluvuutta koskeva palaute on hyödyllistä, mutta moneen muuhun äänelliseen asiaan voi jokaisella olla omat mieltymyksensä, joten palaute ei välttämättä edistä äänisuunnittelijan työtä, Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) kertoo. Vainio (haastattelu 08.03.2012) sanoo myös näyttelijöiden antavan palautetta ja kysyvänsä sitä itsekin heiltä. Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) toteaa, että saliaänestä palautetta saadessa ”näyttelijät eivät välttämättä parhaita sanomaan – – eivät oo katsomossa kuuntelemassa”.

Koski palaute mitä osa-aluetta tahansa, olisi sen oltava selkeää ja rakentavaa. ”Jos on huono prokkis ja ohjaaja niin kohta jo siivoojatkkin käyvät sanomassa mielipiteen asiaan”, Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) toteaa. Aikaisempaan produktioon viitaten Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) kertoo, että ”kaikkein kiitollisinta ollut se – – jos on useampi äänisuunnittelija – – molemmat ymmärtää ja tietää mistä puhutaan ja mihin päin sitten hommaa lähdetään viemään”.

8.3 Vaihtoehtoiset tekemisen tavat, prosessiluontoinen työskentely

Erilaiset produktiot tuovat vaihtelua äänisuunnittelijan työhön. Lähestymistavat esimerkiksi musikaalin äänisuunnitteluun tai draamatekstiin pohjautuvaan puhenäytelmään vaihtelevat jossain määrin. Musikaaliin sisältyy paljon teknistä suunnittelua ja draamatekstiin enemmän sisältöön paneutumista. (Vainio, haastattelu 08.03.2012.) Äänisuunnittelijan on suunnittelutyön edetessä otettava huomioon myös se, miten ohjelmoinnin tekee esityksen ajajalle (Leppilahti, 19.01.2012). Suunnittelun luonteesta huolimatta aikaa siihen menee. Ajankäyttö on myös erilaista riippuen siitä, onko kyseessä perinteinen työskentelyprosessi vai prosessiluontoinen työskentelytapa.

Työssä on ajankäytöllinen ongelma. Kun äänimestarina tekee juttuja ja ajaa, niin suunnittelulle ei jää aikaa. Suunnittelusta kuitenkin sovitaan aina erikseen. (Vainio, haastattelu 08.03.2012.)

Koskinen (haastattelu 02.01.2012) voi itse aikatauluttaa produktiokohtaisesti työskentelyä, sitä milloin seuraa harjoituksia ja milloin ei. Hänellä on kokemusta työskentelytavasta, jossa tekstiä on tehty yhdessä ja muokattu siitä eri versioita ja äänisuunnittelijan ideoiden myötä näytelmään on tullut uudenlainen näkökulma.

Leppilahti (haastattelu 19.01.2012) selostaa, että prosessiluontoisessa työskentelytavassa asioiden sisäistäminen vie aikaa. Prosessiluontoisesti etenevään produktioon tarvitaan enemmän työaikaa kuin mitä valmis käsikirjoitus ja sen tuotantoprosessi vaatisi. Koko työryhmän vaikutuksesta syntyvä käsikirjoitus vaati sen, että jokainen on kaiken aikaa paikalla harjoituksissa. Suunnittelutyö tapahtuu usein vapaa-ajalla. Kaikkia ääni-ideoita ei aina tule näytelmään ja se voi tuntua turhautavalta, kun suunnitteluun on käyttänyt paljon aikaa. Näytelmästä pois jääneitä ääniä voi kuitenkin hyödyntää tulevissa produktioissa. (Leppilahti, haastattelu 19.01.2012.) Leppilahti ja Silén (haastattelu 08.12.2011) pohtivat, että varsinkin jos äänisuunnittelussa on jotain erikoisratkaisuja, mitä pitää testata esitystilassa, olisi siihen löydettävä työaikaa. Silén (08.12.2011) toteaa, että ”erilaiset tekniset testaamiset pitäisi tapahtua harjoitusten ulkopuolella eli yöllä, jolloin takki on aika tyhjä”.

Joka tapauksessa, oli kyse sitten perinteisestä työskentelyprosessista tai vaihtoehtoisesta prosessiluontoisesta tavasta ”prosessin aikana työtunnit on ihan hulluja”, kuvailee Kuittinen (haastattelu 09.03.2012). Hän toimii suunnittelijana, mutta ajaa osan esityksistä itse jolloin oman työn tuloksen näkee. ”Työsopimuksessa sovitut asiat eivät toteudu missään – – laitosteatterissa ei ikinä päästä siihen”, Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) arvioi. Silén viittaa työehtosopimuksessa määriteltyyn kuukauden pituiseen valmistautumisjaksoon ja sanoo siinä olevan ideaa, koska ”se putsaa ajatuksia, kun ei tee mitään”. ”Oma jaksaminen pitää pitää mielessä, ettei ala toistaa itseään – – kun väsy, ei synny mitään”, Silén (haastattelu 08.12.2011) kiteyttää.

Prosessiluontoisen työskentelyn istuttaminen laajemmin laitosteattereihin vaatisi äänisuunnittelijoiden näkökulmasta työaikajärjestelyjä. ”Näyttelijän TES:si tulee vastaan, työajoillaan hommat ei valmistu”, Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) toteaa. Työskentelytavan erilaisuus äänisuunnittelun näkökulmasta aukenee jossain määrin, kun Leppilähti (haastattelu 19.01.2012) kuvaa prosessiluontoista työskentelytapaa sanoen ”lauantaina tulee eka rakenne-ehdotus – – rakenne-ehdotuksen jälkeen ajatustyö alkaa ikään kuin uudelleen ja pitää ottaa tosi paljon takapakkia – – kokonaiskaaren ajattelu on kokonaan täysin edessä”. Prosessiluontoinen työskentelytapa herättää mielenkiintoa ja kokemuksia sellaisesta työskentelytavasta haastateltavilla äänisuunnittelijoilla on.

Laitoksessa on mahdollisuus olla harjoituksissa ja kokeilla juttuja – – rauhallinen tilanne – – pienryhmissä ollut hankalampi toimia sillä tavalla kuin laitoksissa. Välttämättä pienissä ryhmissä ei saa ääntään kuuluviin. Laitoksissa taloudelliset edellytykset, työaika, korvaukset balanssissa – – ei tarvii laskea, että tämä touhuni ei ole kannattavaa. (Silén, haastattelu 08.12.2011.)

Silén (haastattelu 08.12.2011) painottaa, että kaikkeen tekemiseen ja muutoksiin pitää olla perustelut, tutkimusta taustalla ja selkeät tavoitteet. Prosessiluontoinen työskentelytapa ”ei ole toteutunut täällä eikä monessa muussakaan Suomen laitoksessa”. Laitoksien nykyinen työtahti ei anna siihen mahdollisuutta, Silén (haastattelu 08.12.2011) toteaa ja jatkaa ”vaatii työaikajärjestelyjä – – vaikkei ensi-ilta olisikaan tullut niin hyppää seuraavaan”. Leppilähten (haastattelu 19.01.2012) mukaan on persoonakysymys pystyykö prosessiluontoista työskentelyä tekemään kaiken aikaa ja pohtii, ettei koko ajan ja päällekkäisten prosessien tekeminen olisi mahdollista.

Vainio (haastattelu 08.03.2012) vertaa pienryhmässä työskentelyä ja laitoksessa työskentelyä keskenään ja kokee, että pienryhmissä työskenneltäessä ohjaajan kanssa pääsee tiiviimpään yhteistyöhön ja samalla ”suunnittelijoiden statukset hämärtyvät”. Tästä myös Modig puhui Holkkolan (2011) artikkelissa. Suurissa laitoksissa ja esitystiloissa on jo fyysisesti äänisuunnittelija usein eri paikassa kuin ohjaaja ja näyttelijät, jotka työskentelevät näyttämöllä Vainio (haastattelu 08.03.2012) kuvailee. Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) pohtii, että ”jos ääni olisi osa työryhmää – äänen visuaalisuus kasvaisi, kun näkisi mitä tehdään – usein väärä käsitys siitä mitä, äänisuunnittelija tekee”. Tässä yhteydessä Kuittinen viittaa Kansallisteatterissa esitettävään Pirkko Saision ohjaamaan HOMO! –näytelmään, jossa äänisuunnittelijat Leppilahti ja Jussi Matikainen ovat esityksen ajan näyttämöllä.

Silén (haastattelu 08.12.2011) haaveilee, että pääsisi tulevaisuudessa tekemään draamatekstiä työstettäessä kokonaisvaltaisen äänisuunnittelun, johon sisältyisi sekä äänisuunnittelua että musiikin tekemistä, jolloin äänisuunnittelu ja musiikki muodostaisivat eheän kokonaisuuden. Hän kokee, että laitoksen ulkopuolella tehtävät muut vapaamuotoisemmat teatterityöt ja laitosteatterissa työskentely tasapainottavat ja ruokkivat toinen toisiaan. Leppilahti (haastattelu 19.02.2012) ei niinkään osaa kuvailla minkälaista äänisuunnittelua haluaisi tulevaisuudessa tehdä, vaan ”prokkiksen jälkeen saattaa tulla tunne, että seuraavaksi haluan tehdä jotain ihan muuta. – – yksi haave – – että vois tehdä akustisesti – – äärimmäisyyksiä”. Vainio (haastattelu 08.03.2012) sanoo myös, ettei mitään tiettyä äänisuunnitteluhaavetta ole, vaan hän kokee, että näytelmien vaihtelevuuden myötä tulee omaan tekemiseenkin erilaisuutta ja teatterin ulkopuolella pääsee toteuttamaan toisenlaisia äänitöitä. Koskinen (haastattelu 02.01.2012) pitää mielekkäänä töitä, joissa on ”paljon tekemistä ja kovat odotukset”, ja hän kertoo joskus soveltavansa laitosteatterin ulkopuolisista äänitöistä ideoita omaan varsinaiseen työhönsä. Kuittisen (haastattelu 09.03.2012) mukaan teatterin äänisuunnittelu on monipuolista ja muusta äänitietämyksestä ja -töistä, kuten livemiksaamisesta ja laitteiston tuntemisesta, on hyötyä. Lopuksi Kuittinen (haastattelu 09.03.2012) mainitsee Kristian Smedsin nimen ja toteaa, että olisi hienoa tehdä töitä hänen kanssaan ”tuollaisessa työskentelytavassa – – vaatii ääneltä – – äänen on oltava kokoajan läsnä ja prosessissa yksi tekijä – – tekemisprosessissa olisi isommassa roolissa”.

9 JOHTOPÄÄTÖKSET

Ainakin osassa kirjallisuudessa puhutaan hyvin yleisluontoisesti asioista, kuten esimerkiksi Aution (2000) teatterituotannosta kertovassa teoksessa. Haastattelujen pohjalta kävi ilmi, että Autio (2000) kertoo kirjassa ihannetilanteesta teatterituotannossa, mutta on osittain ristiriidassa todellisuuden kanssa, niin kuin haastateltujen vastauksista käy ilmi. Mikä on siis todellisuus tämän päivän teattereissa äänisuunnittelijan näkökulmasta, onko muutoksille mahdollisuutta ja ovatko ne jo käynnissä, paljastuu vasta, kun ottaa askeleen kohti ruohonjuuritasoa ja kohtaa tekijät työnsä äärellä. Haastattelujen jälkeen olen nyt kykenevä tekemään joitain johtopäätöksiä siitä, mikä on tilanne tämän päivän teatterissa äänisuunnittelijan näkökulmasta.

Reitalan (2011) tutkimuksen johtopäätökset ja saamani vastaukset äänisuunnittelijoilta ovat osittain samansuuntaisia. Työn tekemisen muutokseen suhtaudutaan mielenkiinnolla ja sen nähdään antavan uusia mahdollisuuksia toteuttaa äänisuunnittelua teatterissa. Reitalan (2011) artikkelissa todetaan: ”yhtä selkeää ihanneprosessia sen paremmin kuin yhtä yhteistä luovuutta rajoittavaa tekijää ei haastatteluissa nouse esille”. Myöskään äänisuunnittelijoilta luovuudesta kysyttäessä ei noussut esille että esimerkiksi työsopimus sinällään voisi tukahduttaa luovuuden, mutta toisaalta vastauksista nousivat esille työajan riittämättömyys ja kiireiset aikataulut, varsinkin kun puhuttiin vaihtoehtoisen, prosessiluontoisen työskentelytavan istuttamisesta laitosteatteriympäristöön. Vastauksista kävi myös ilmi, että äänisuunnittelijan työ ei rajaudu pelkästään työajalle ja fyysisesti teatterin seinien sisään vaan, kun tuotantoprosessi on käynnissä, myös vapaa-ajalla työskennellään.

Äänisuunnitteluprosessi vaikuttaa etenevän suurten linjojen osalta kaikkialla samalla tavalla tekstilähtöisessä työskentelyprosessissa. Sitä, kuinka luovuus äänisuunnitteluprosessin yhteydessä käsitetään, haastateltavien oli vaikea konkretisoida. Luovuus vain on olemassa ja läsnä äänisuunnittelijan työssä ja ”luova prosessi on jokaisella yksilöllä ainutkertainen”, niin kuin Loori (2008) aiemmin asiaa kuvaili. Haastateltavien vastauksista voinee päätellä, ettei ole olemassa yhtä selkeää kaavaa, jonka mukaan äänisuunnittelijan työprosessi etenee, vaan on monia eri mahdollisuuksia ja tapoja toteuttaa työ, ja kaikki ovat yhtä oikein.

Tutkimusaineiston pohjalta on vaikea sanoa, onko olemassa jotain tiettyä tilannetta tai ympäristöä, joka ruokkisi äänisuunnittelijan työtä parhaiten. Joitain yleisluontoisia tekijöitä voidaan kuitenkin hahmotella. Laitosteatterin vakaus luo tekemiseen turvaa ja Siléniin (haastattelu 08.12.2011) viitaten varmuuden siitä, että ammattitaitoisia henkilöitä työskentelee ympärillä. Toisaalta freelancer-äänisuunnittelijana toimiessaan voi täysin keskittyä suunnittelutyöhön ilman työsopimukseen sisältyviä muita velvoitteita, mutta epävarmuus on siinä, milloin saa töitä ja milloin ei ja työryhmä ja työympäristö vaihtelee. Pienissä ryhmissä toimiessaan työryhmän kommunikointi on usein aktiivisempaa ja suunnittelijoiden statukset mahdollisesti hämärtyvät. Tällaisessa ympäristössä äänisuunnittelijan työ konkretisoituu ehkä paremmin myös muille. Prosessiluontoinen työskentely voi antaa paljon, mutta se voi pidemmän päälle olla tekijöilleen raskas työskentelymuoto. Edellä mainittuihin asioihin ei ole selkeitä vastauksia, vaan on persoonakysymys, kuinka ja missä äänisuunnittelija haluaa ja saa mahdollisuuden toimia ja minkä työskentelymuodon kokee itselleen parhaaksi. Tämä pätee myös äänisuunnitteluprosessia mietittäessä, johon ei ole yhtä selkeää kaavaa.

Kaiken lähtökohdana ja ennen kuin mietitään työn tekemisen muutoksia teatterissa tulee perusteet olla kunnossa, jonka päälle rakentaa uutta. Samanlaiselle työlle tulisi antaa samanlaiset lähtökohdat ja mahdollisuudet toteuttaa sitä, teatterista riippumatta. Budjettileikkauksien ja niukentuvien tukien myötä teatterit eivät pysty palkkaamaan riittävästi ammattitaitoisia henkilökuntaa siihen nähden mitä tavoitellaan ja tämän seurauksena työtä revitään omasta selkänahasta. Tämä ei ole myöskään äänisuunnittelijan työnkuvaa ajatellen missään määrin kannatettava lähtökohta. Itselleni suurin yllätys tuli haastatteluissa esille liittyen työnimikkeisiin, joilla äänisuunnittelijat työtään teattereissa tekevät ja miten tämä vaikuttaa heidän työhönsä. Äänimestarin työnkuva ja äänisuunnittelijan työnkuva eroavat toisistaan. Mestarin nimikkeeseen ei kuulu varsinaisesti suunnittelutyö, joten jos mestari suunnittelee, sovitaan siitä aina erikseen. Mestarina toimiessa myös mestarintyöt, joihin sisältyy muun muassa kaluston huoltoa ja esitysten ajamista, tulisi ehtiä tehdä. Tässä nouseekin esille suuri työajallinen ristiriita, eli milloin suunnittelun ehtii tekemään vai jääkö mestarin työt tekemättä, kun aikaa suunnittelulle ei ole varattu?

Rahoituslain piiriin kuuluvia tilastoja tarkastelemalla voi todeta, että teatterikentälle on syntynyt koko ajan uusia ryhmiä (ks. luku 4 Ohjelmiston ja yleisön kohtaaminen). Koski (2010) näkee, että rahoituslaki tuo teattereille turvaa, mutta uudistukset ovat mahdollisia huolimatta siitä, toimiiko teatterilain piirissä vai ei. Koska tarjonta lisääntyy koko ajan, myös kilpailu kiristyy. Viittasin aiemmin tekstissäni Kuuden tv-uutisiin, jossa teatterinjohtajat puhuivat muun muassa budjettileikkauksista ja taloudellisesta epävarmuudesta. Miten yleisö, katsojat, saadaan juuri omaan teatteriin tai esitykseen? Millä houkutteellaan yleisöä taloihin? Millaisella tavalla saadaan synnytettyä kiinnostavaa teatteria ennen kaikkea maksavan yleisön näkökulmasta? Teattereita koskevat muutokset voidaan mielestäni jakaa ulkoisiin ja sisäisiin muutoksiin. Tässä yhteydessä viitataan Koskeen (2012) joka puhuu teatterin toimintamallien muuttamisesta ja Eero-Tapio Vuoreen, joka näkee suurten laitoksien mahdollisuuden tarjota tilojaan muiden ryhmien käyttöön. Lopulta jää mieleeni kysymys siitä kuinka hajalleen teatterikenttä voi pirstaloitua ja missä määrin ja minkälainen yhteistyö eri tahojen kesken olisi järkevää ja kaikkia osapuolia hyödyttävää? Mielestäni jossain vaiheessa, kun ääripäät asioissa saavutetaan, lähdetään takaisin sellaiseen, josta joskus on tultu. Voisiko tässä yhteydessä mainita sanonnan ”historia toistaa itseään”?

Äänisuunnittelun näkökulmaa muutoksessa kuvaa hyvin Holkkolan (2011) toteamus, ”uudenlainen äänisuunnittelu on kiinteässä yhteydessä uudenlaiseen teatteriajatteluun”. Holkkolan (2011) artikkelissa Modig viittaa 1970-luvulle ja Barry Truaxi radioasemien ohjelmistorakennekommenttiin ja huomauttaa ”– jos rakenne pysyy ja sisältö muuttuu, mikään ei muutu. Samaa voi soveltaa teatteriin” (Holkkola, 2011.) Ehkä siis ulkoiset, tiloja ja talojen toimintaa koskevat muutokset ja sisäiset muutokset esimerkiksi kohti prosessiluontoista työskentelytapaa vaativat aikaa, mutta toteutuvat vähitellen muodostuen lopulta uudeksi tavaksi ajatella teatteria ja sen tekemistä.

Muutoksen muotoa etsittäessä Saveljeffin (2011) skenografi haastatteluista, kuin myös äänisuunnittelijoille tekemistäni haastatteluista käy ilmi, että omasta jaksamisesta on pidettävä huolta. Muutokset on perusteltava hyvin ja mietittävä mitä niillä halutaan saavuttaa ja mitä toimia niiden käyttöönotto vaatisi. Haastatteluista käy selvästi ilmi, että uudenlainen tapa ajatella teatterin tekemistä vaatii myös uudenlaista aikatauluttamista ja työajan käsitteen tarkastelua.

Prosessiluontoisen työskentelytapa nähdään inspiroivana, ja Reitalaan (2011) viitaten, sen nähdään luovan parhaimmillaan taiteellista energiaa. Omaa tutkimustyötäni tarkastelemalla on selvää, ettei uudenlainen työntekemiskulttuuri, prosessiluontoinen työskentely, ole vielä todellisuutta laitoksissa, mutta joitakin kokeilua produktiokohtaisesti tehdään. Jossain määrin sellaista työskentelytapaa on kokeiltu pysyvämminkin, viitaten tässä yhteydessä Kristian Smedsin kauteen Kajaanin Kaupunginteatterissa (ks. luku 3 Teatterin tekemisen muutoksen tuulia 2000-luvulla). Ehkä pienien teatteriryhmien on helpompi lähteä toteuttamaan tämänkaltaista työskentelyä, koska ympärillä ei ole niin suuria ja kankeita rakenteita. En kuitenkaan sulkisi pois ajatusta siitä, että prosessiluontoista työskentelyä voisi juurruttaa myös laitoksiin. Se vaatisi riittävät resurssit toimiakseen prosessiluontoista työtapaa noudattaen, joten teattereilta tehtävät tukien karsimiset ja budjettileikkaukset eivät muutoksen mahdollisuutta tue.

Haastattelujeni perusteella Suomen teattereissa työskentelee todella päteviä ammattilaisia äänisuunnittelijoina. Äänisuunnittelijat luottavat itseensä ja tekemiseensä ja työtä tehdään kunnianhimoisesti, ”sydänverellä”. Kiireinen työtahti ei näyttäisi tukahduttavan intoa työhön eikä ajavan suunnittelijoita ”luomislukkoon” tai ainakaan sellaiseen, josta ei tietäisi selviävänsä, vaan he tekevät työtä hyvässä flow’ssa kuitenkin omat rajat, mahdollisuudet ja jaksaminen tunnistaen. Äänisuunnittelijoiden on syytä olla ylpeitä työstään.

LÄHTEET

Autio, R. 2000. Ennen ensi-iltaa: tekijöitä teatterituotannossa. Helsinki: Teatterin tiedotuskeskus ry ja Kustannus OY Teatteri.

Csikszentmihalyi, M. 2005. Flow elämän virta. Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu. Suom. Hellsten, R. Helsinki: Rasalas Kustannus. Alkuperäinen teos 1990.

Helsingin Kaupunginteatteri. Luettu 29.11.2011.
<http://www.hkt.fi/ohjelmisto/cat.php?style=6>

Holkkola, M. 2011. Teatterin ääni. Teatteri. Elävän taiteen aikakauslehti, 7/11, 12 – 15.

Korhonen, K. Näenkö oikeita asioita? 2005. Teoksessa Hanna Suutela & Misa Palander (toim.) Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet. Helsinki: Like, 77 – 104.

Koski, P. Suomalainen teatteri haasteiden edessä. 2010. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 419 – 432.

Koski, T.; Tuominen, S. & Kärkkäinen, I. 2004. Kuinka ideat syntyvät. Helsinki: WSOY, 24 – 26.

Koskinen, T. Haastattelu. 02.01.2012.

Kuittinen, H. Haastattelu. 09.03.2012.

Kuuden Tv-uutiset ja sää. Jakso 234/265. Esitetty 28.11.2011 YLE TV1. Tuotantoyhtiö: YLE. Katsottu 29.11.2011. <http://yle.fi/ohjelmat/1286532>

Lahtinen, O. Koulutusta teatteriammatteihin. 2010. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 339 – 353.

Leppilahti, V. Haastattelu. 19.01.2012.

Loori, J.D. 2008. Zen ja luovuus: kehittyminen taiteen polulla. Helsinki: Basam Books Oy.

Reitala, H. 2011. Työtavat muutoksen kourissa: scenografian näkökulma. Meteli. Teatteri- ja Mediatyöntekijät ry. Temen jäsenlehti, 4-5/2011, 6 – 10.

Ruuskanen, A. Lukijalle. 2010. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like, 7 – 8.

Saveljeff, A. Mediasuunnittelija tulee, oletko valmis? Meteli. Teatteri- ja Mediatyöntekijät ry. Temen jäsenlehti, 4-5/2011, 28 – 33.

Seppälä, M.-O. Teatteri ja politiikka. 2010. Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 303 – 329.

Silén, S. Haastattelu. 08.12.2011.

Suutela, H. Keskusteluja kahdeksan teatteriohjaajan kanssa. 2005. Teoksessa Hanna Suutela & Misa Palander (toim.) Seiskytluvun teatterin moninaiset äänet. Helsinki: Like, 7 – 14.

Säkö, M. 2011. Ruumiillista musiikkia: Un er libet –ryhmälle ääni on elimellinen osa esitystä. Teatteri. Elävän taiteen aikakauslehti, 7/11, 16 – 18.

Taskutietoa teatterista 2009. Luettu 13.11.2011.

http://www.tinfo.fi/dokumentit/taskutietoa_teatterista_2009_2203111609.pdf

Taskutietoa teatterista 2010. Luettu 13.11.2011.

http://www.tinfo.fi/dokumentit/taskutilasto2010_1706111549.pdf

Vainio, N. Haastattelu. 08.03.2012.

Wikipedia 2012. Hakusana KOM-teatteri. Luettu 13.04.2012.

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Kom-teatteri>

LIITTEET

Liite 1. Haastattelukysymykset

KYSYMYKSIÄ ÄÄNISUUNNITTELIJOILLE:

-Koetko/tunnistatko omassa äänisuunnitteluprosessi jonkun kaavan? Millainen se on?

-Milloin voidaan puhua äänisuunnitteluprosessista?

-Mikä voi tukahduttaa luovuuden/herättää sen? Onko esim. työsopimuksessa sovitut asiat esteenä taiteelliselle suunnittelutyölle?

-Ensitapaaminen ohjaajan/työryhmän kanssa, miten koet sen? Sen merkitys, kuinka suuri painoarvo sillä on lopputuloksen kannalta?

-Jos ensimmäinen tapaaminen menee pipariksi/ kaikki eivät ole paikalla/se on liian myöhäisessä vaiheessa, vaikuttaako jatkotyöskentelyyn?

-Ohjaaja tuttu/tuntematon, kuinka vaikuttaa? Talon sisäiset käytänteet, kaipaisitko muutosta nykyiseen?

-Pystytkö/haluatko allekirjoittaa kaikki äänisuunnittelijana tekemäsi äänisuunnittelutyöt?

-Uudet tavat toimia mm. pienryhmätyöskentely/prosessiluonteinen produktio? Pos. ja neg. puolet?

-Palautetta työstä/saako sitä/ hyödynnetäänkö/hyödynnätkö?

-Unelmien produktio äänisuunnittelun näkökulmasta?

Liite 2. Haastateltavien taustatiedot

Nimi: Sami Silén

Työpaikka: Seinäjoen Kaupunginteatteri

Ammattinimike työssä: Tehostemestari

Koulutus/tutkinto ja valm. vuosi: Teatteritaiteen maisteri, Teak 2006

Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa: 6 vuotta

Kuinka kauan olet ollut alalla: 12 vuotta

Nimi: Tommi Koskinen

Työpaikka: Espoon Kaupunginteatteri

Ammattinimike työssä: Äänisuunnittelija

Koulutus/tutkinto ja valm. vuosi: Teak / VÄS / TeM 1999

Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa: 12 vuotta

Kuinka kauan olet ollut alalla: 21 vuotta

Nimi: Ville Leppilahti

Työpaikka: Freelancer (lähiaikoina suunnittelut paikoissa: Ahaa Teatteri ja Suomen Kansallisteatteri.

Ammattinimike työssä: Äänisuunnittelija / säveltäjä

Koulutus/tutkinto ja valm. vuosi: Äänisuunnittelun koulutusohjelma, Valo- ja äänisuunnittelunlaitos / Teak, arvioitu valmistumisvuosi 2012

Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa: toista vuotta freelancerina

Kuinka kauan olet ollut alalla: ensimmäisestä palkallisesta työstä laskien 3 vuotta

Nimi: Niklas Vainio

Työpaikka: Tampereen Työväen Teatteri

Ammattinimike työssä: Ääni- ja valomestari

Koulutus/tutkinto ja valm. vuosi: Teak / VÄS, Teatteritaiteen maisteri (TeM), 2000

Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa: n. 1,5 vuotta

Kuinka kauan olet ollut alalla: VÄS alkanut 1995

Nimi: Harri Kuittinen

Työpaikka: Hämeenlinnan Teatteri

Ammattinimike työssä: Ääni- ja projisiosuunnittelija

Koulutus/tutkinto ja valm. vuosi: Teak / VÄS, Teatteritaiteen maisteri, 2002

Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa: 8 vuotta

Kuinka kauan olet ollut alalla: teatterityössä vuodesta 1999