

Niina Susan Vahtola

KEHON LIIKE ÄÄNIKERRONNAN

ELEMENTTINÄ –

TAPAUSTUTKIMUS KEHOMIESKONE

Pro gradu -tutkielma

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Kevät 2011

Kehon liike äänikerronnan elementtinä – Tapaustutkimus Kehomieskone

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Kevät 2011

Niina Susan Vahtola

## SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ .....	4
ABSTRACT.....	5
1. JOHDANTO .....	6
1.1. Keho mediaesityksissä .....	7
1.2. Kehon liike auditiivisena ilmaisuna.....	10
2. ÄÄNIKERRONTA DOKUMENTIN TEKIJÄN TYÖKALUNA .....	13
2.1. Ääni-informaatio, kuuleminen ja kuuntelu .....	15
2.2. Radiodokumentti.....	17
3. TUTKIMUSONGELMA JA TUTKIMUSMENETELMÄT .....	20
3.1. Radiodokumentti Kehomieskone tutkimusaineistona.....	21
3.2. Aineiston analyysi ja sen tulkinta .....	30
4. ÄÄNEN FYSIOLOGISET ELEMENTIT LIIKKEEN ILMENTÄJÄNÄ .....	36
4.1. Suunta luo tilan .....	37
4.2. Dynamiikka monena .....	39
4.3. Musiikillistettu rytmi luo tarinaa .....	43
5. PUHE JA LIIKEÄÄNI DRAMATURGIAN RAKENTAJINA.....	48
5.1. Kaksitasoinen kerronta.....	55
5.2. Miellyttävä ääni – miellyttävä mies.....	57
5.3. Kuuluva liikkuja on.....	65
6. KEHOMIESKONE KUULOTUNTEMISEN MAHDOLLISTAJANA.....	72
6.1. Välineen välttämättömyys .....	72
6.2. Kehomieskone kielenä ja paikkana.....	77
7. PÄÄTÄNTÄ.....	82
LÄHTEET.....	87
LIITE 1 Radiodokumentti Kehomieskoneen partituuri	
LIITE 2 Radiodokumentti Kehomieskone	

## TIIVISTELMÄ

### Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Kehonliike äänikerronnan elementtinä – Tapaustutkimus Kehomieskone

Tekijä: Niina Susan Vahtola

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 93 ja liitteet

Vuosi: 2011

Tämän tutkimuksen tavoitteena on osoittaa kehon liikeäänen mahdollisuudet äänikerronnan rikastamisessa. Tutkimusongelma on millaisin keinoin kehon liikettä voidaan ilmentää radiodokumentin äänikerronnassa? Tämän tekijälähtöisen tutkimuksen aineisto on radiodokumentti Kehomieskone ja tekemisen prosessin dokumentaatiot. Valmis radiodokumenttiaineisto analysoitiin sisällönanalyysin keinoin ja tekemisen prosessissa korostuivat hermeneuttinen kokonaisvaltaiseen ymmärrykseen pyrkivä näkökulma. Analyysin tulokset on johdettu dokumentin sisällön ja ohjaajan valintojen näkyväksi tekemisellä sekä valintojen perusteluilla. Teoreettisena viitekehyksenä toimii äänen ja kuuntelemisen, dramaturgian ja dokumentaarisen radioilmaisun tutkimusten soveltaminen. Lisäksi tässä tutkimuksessa esitellään termi kinesteettinen kuuleminen, joka liittyy kehollisuuteen ja kinesteettisen empatian käsitteeseen.

Tutkimus taustoittaa havaitsemista radiodokumentin kontekstissa. Se osoittaa että, äänen fysiologiset elementit voivat toimia kehon liikkeen ilmentäjinä auditiivisessa mediassa. Kehomieskone on tämän tutkimuksen tekijän radiodokumentti, jossa tanssija-koreografi pohtii puhekerronnan tasolla omaa kehoaan työkaluna. Dokumentin toisena kerronnan tasona on saman henkilön tanssimisen eli liikkuvan kehon ääni, jota käytettiin luomaan oma tarinansa. Puhe ja liikeääni toimivat näin dramaturgian rakentajana. Aineistosta ilmeni, että arkkityyppisiä ääniä voidaan käyttää pyrkimyksenä kiinnittää kuulija kehollisesti äänikerronnan luomaan maailmaan. Tästä kehollisesta kiinnittymisestä käytetään tässä tutkimuksessa nimitystä kinesteettinen kuuleminen. Sen mahdollistumiseen pyrittiin hyödyntämällä radion mahdollisuuksia tunnelmien ja mielikuvien tuottamisessa. Äänikerronta tai teos voi olla oma todellisuutensa ja sillä on oma koodistoonsa liittyvä kieli. Lisäksi tutkimustuloksena oli, että dokumentti voidaan käsittää paikkana, jolloin sitä voidaan tarkastella äänimaiseman näkökulmasta.

Tutkimuksen tapausluonteen vuoksi sitä ei voida pitää kovin laajalti yleistettävänä. Yksi tutkimukselle asetetuista tavoitteista kuitenkin oli, että se laajentaa tekijänsä ammattitaitoa äänikerronnan suunnittelun puolelle. Tähän tavoitteeseen tutkimus vastasi. Yksi tähän tutkimukseen liittyvä jatkotutkimusaihe olisi taiteellinen vastaanottajatutkimus, jossa selvitetään millaiset äänet voisivat vastata tiettyjä liikkeitä ja tehdä tuotetuista äänistä tanssiteos.

Avainsanat: radiodokumentti, äänikerronta, tanssi, liike, ääni, kinesteettinen kuuleminen

Muita tietoja: Liitteenä produktio-osa radiodokumentti Kehomieskone dvd-levyllä.

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi X

## ABSTRACT

### University of Lapland, Faculty of Art and Design

Title of the pro gradu thesis: Body movements as the material for a sound narrative – Bodymanmachine: a case study

Writer(s): Niina Susan Vahtola

Degree programme / subject: Audio visual media culture

The type of the work: pro gradu thesis

Number of pages: 93 and appendices

Year 2011

The goal of this study is to show the possibilities for the sounds of the body to enrich a sound narrative. The research question is how the sounds of body movements can be represented in the sound narrative of radio documentary. The radio documentary *Kehomieskone* (Bodymanmachine), its production process and the product itself served as the research material for this practise based research. The methods of content analysis were adapted in analyzing the final material of the radio documentary. A hermeneutical perspective, pursuing comprehensive understanding of the phenomenon is emphasised in the process of analysis. The results are clarified by making the content of the document, the choices of the author and the reasons behind them visible. The theoretical context is based on the application of sound, listening, dramaturgy and radio documentary research. In addition, the term kinesthetic hearing presented in the study is in connection with the concept of the body and kinesthetic empathy.

The research explores the background of perception in the context of radio documentary. It shows that the physiological elements of sound can act as representations of the moving body in an auditory media. *Bodymanmachine* is a radio documentary produced by the writer of the thesis, in which, on the level of the spoken narrative, a dancer-choreographer is contemplating over using his body as a tool. On another layer of the narrative, the dance of the same person and the sounds of the movements are being used to create the story. The spoken text and the sounds of the movements together construct the dramaturgy. The research material shows that archetypal sounds can be used in aiming at engaging the listener bodily in the world created by the sound narrative. The term of kinesthetic hearing in this research is by this bodily engagement, which is made possible by taking advantage of the possibilities of radio as a media to generate feelings and conceptions. Sound narrative or a work of art can have its own reality with a language related to its own code. The radio documentary can also be realized as a place, and because of that it can be observed from a soundscape point of view.

Due to the nature of case-study, this research cannot serve as the basis for wider generalization. Nevertheless, one of the set goals for this study process, namely to widen the expertise of the writer of the thesis in the area of sound narrative design, has been attained. In the future, one research area in connection to the thesis could be a combination of artistic research and reception study, in which the sounds as representations of certain movements would be recorded and used as a material of dance choreography.

Key words: radio documentary, sound narrative, dance, sound, kinesthetic hearing

Other information: Radio documentary *Kehomieskone* – *Bodymanmachine* included on dvd.

I give permission for the pro gradu thesis to be used in the library

## 1. JOHDANTO

”Koska viimeksi koskit kantapäätäsi?” sanoo Antti Kairakari Kehokonemies - radiodokumentin ensimmäisenä lauseena. Tämä lause herättää pohtimaan, milloin kuulija todella on viimeksi koskenut kantapäitään. Lauseen esittäminen auditiivisessa mediassa antaa mahdollisuuden kinesteettiselle kuulemiselle eli kuulotuntemiselle (vrt. , se myös kiteyttää tarpeen tutkimuksen tekemiseksi. Kinesteettinen kuuleminen on muotoilemani termi, joka fokuoitetuu koskemaan kuuloaistin välityksellä saatavia kehonkokeumukseksi muuntuvia impulsseja. Sen rinnakkaisterminä voidaan pitää sanaparia kinesteettinen eläytyminen (Parviainen 2006, 99). Tämä tarkoittaa ihmisen kykyä kokea toisen tuottamia liikkeitä omassa kehossaan eri aistien välityksellä.

Työssäni tanssinopettajana kehon liikuttamisen tapaa määrittelevät ohjeet ovat usein visuaalisia ja kuulijan oppimistyylistä riippuu, kuinka hän kykenee toimimaan ohjeen perusteella. Olen itse kokenut tanssinoppimisessa vaikeuksia sen vuoksi, että auditiivinen ohjeistus ontuu. Auditiivisena maailman hahmottajana kaipaen sanallisia ohjeita ja liikkeen kuvauksia, liikkeen säestämistä äänillä sekä liikkeen rytmittämistä kuulokuvioiksi. Auditiivisella tarkoitetaan tässä työssä kuulemiseen ja kuullun tulkitsemiseen liittyviä prosesseja. Liikkuminen voidaan mieltää visuaaliseksi ja kinesteettiseksi toiminnaksi, mutta auditiivisuus nousee kuitenkin tärkeimmäksi silloin kun liikkumista koetaan kuvata radiodokumentissa. Millainen ääni voisi ilmentää spiraalimaista liikettä? Entäpä terävää, iskevää kehon liikettä? Onko kehon autenttisen liikkeen ilmentäminen auditiivisessa mediassa ylipäätään mahdollista? Millaisin keinoin radiodokumentin tekijä voisi ilmaista liikkuvaa, tanssivaa kehoa?

Tässä työssä tutkin tekijälähtöisestä näkökulmasta äänikerronnan suunnittelua radiodokumentin tekoprosessissa. Äänikerronnalla tarkoitetaan tässä puheella ja muulla äänimateriaalilla rakennettua kokonaisuutta. Esimerkkejä äänikerronnasta löytyy radio-ohjelmista, kuunnelmista ja elokuvista. Radio-ohjelmien ja kuunnelmien äänikerronta perustuu pelkän auditiivisen materiaalin käyttöön. Auditiivisella tarkoitetaan kuultavaa, ääneen perustuvaa materiaalia. Audiovisuaalisessa kerronnassakin mahdollisuus kokonaisvaltaiseen eläytymiseen voi olla huomattavasti vaikeampaa ilman ääntä. Esimerkiksi kauhuelokuvien kerronnassa äänten taitavalla suunnittelulla ja sen yhdistämisellä

visuaaliseen materiaaliin on hyvin vahva rooli. Tarinan kertominen on kuitenkin mahdollista myös pelkällä äänellä.

### 1.1. Keho mediaesityksissä

Tanssiesityksiä yleensä mennään katsomaan, ei kuuntelemaan. Tanssiteosten elämyksellisyttä voi jopa heikentää se, että katsojan keskittyminen hajaantuu ns. esityksen ulkopuolisiin auditiivisiin seikkoihin, joista tyypillisimpiä esimerkkejä on lapsen itku katsomossa. Toinen mahdollinen katsojia häiritsevä seikka on esimerkiksi balettiesityksessä ”kopisevat” korvakärkiset tossut. Nykyään on paljon tanssiesityksiä, jotka sisältävät samanaikaisia impulsseja useille aisteille. Tanssin ja nykyteknologian yhdistämisestä on useita esimerkkejä ympäri maailmaa. Itsekin olen tehnyt monitasoisen tanssiteoksen *Tatsia ja janssia suurkaupungissa* (Vahtola 2005), jossa teokseen kuuluu elimellisenä osana video ja jonka maailmassa tanssijat seikkailevat reaali maailman ohella. Tällaiset useampaa taidelajia yhdistävät teokset voidaan määritellä performanssiksi tai median sisältyessä niiden ilmaisukanaviin mediaperformansseiksi. Performanssissa taiteilija on usein läsnä taideteon syntytilanteessa. (Sederholm 2000, 44).

Petri Kuljuntausta esittelee kirjassaan *Äänen Extreme* (2006) ihmisäänen nauhoittamiseen ja siitä tuotetun äänen manipulointiin liittyvää historiaa. Ihmiskehon ääntä sydänsairauksien hoitamisen tarkoituksiin äänitettiin Moskovalaisessa sairaalassa 1950-luvulla. Suomessa lähetettiin radiossa vuonna 1957 *Urheilijain ruumiintoiminnot ääninauhalla*, missä esiteltiin fyysikko Walter Nicolain tekemiä kokeita. Urheilijan kehoon kiinnitettiin radiolähtettäviä ja urheilijan kehon äänet nauhoitettiin nauhurille. Japanin Yleisradiossa on puolestaan vuonna 1957-1958 valmistunut Naoya Uchimuran *Maraton*-radiokuunnelma, jossa äänimaailma muodostuu maratonjuoksijan sydän- ja hengityksäänistä, juoksun rytmistä, puheesta ja radan äänistä. Suomessa Martti Vuorenjuuren vuonna 1968 syntyneen sanattoman radioteoksen *...ponnistusta...* perustana olivat urheilijoiden kilpailemisen äänet. Hanna Hartman puolestaan on toteuttanut vuonna 1997 teoksen *Are you going up these hills?* Teoksessa vaellusta mäen huipulle säestävät askelten äänet ja hengityksen rytmi. (Kuljuntausta 2006, 30-31.)

Erkki Kurenniemi kehitti 1970-luvulla DIMI-syntetisaattorin, jonka avulla toteutettiin mm. DIMI-baletti. Tanssitaiteilija Riitta Vainio tuotti omalla tanssillaan itselleen äänimaailman teokseen, jossa tanssijan liikettä kuvannut videokamera on yhteydessä syntetisaattoriin. (Lindfors 2008; Kuljuntausta 2002, 574.) DIMI-baletissa äänimaisema on alisteinen tanssille ja mutta sisältää kuitenkin taiteen keskeisimmän ytimen: vuorovaikutuksen. DIMI -baletissa tanssija on vuorovaikutuksessa teknologian kanssa. Usein suhde tanssin ja äänen välillä on, että etukäteen äänitetty äänimateriaali antaa tanssijalle raamit, joissa toimitaan (Nykyri 2011). DIMI -baletissa tanssijuuden ja muusikkouden raja hämärtyy, koska tanssija tuottaa äänimateriaalin omalla liikkeellään, DIMI tuottaa ääntä vain jos tanssija liikahdaa. Erkki Kurenniemi on kehittänyt erilaisia DIMI-soittimia (DIMI-O, DIMI-S ja DIMI-T), joista vuonna 1971 rakennettua DIMI-S:ää hän kutsuu myös seksofoniksi. Sitä ohjaa laitteeseen kytketty soittaja, jonka ihosähkössä tapahtuvat muutokset saavat DIMI-S:n soimaan anturien välityksellä. Soitin toimii myös ”ryhmäseksofonina”, jolloin sitä ohjaa usean soittajan muodostama vuorovaikutusketju eli soittajat tuottavat ääntä koskettelemalla toisiaan. DIMI-O (optical) sonifikoi (eli muuttaa ääneksi) videokameran liikkuvaa kuvaa reaaliajassa. DIMI-T (thinking) puolestaan muuntaa aivosähkökäyrän muutoksista saatavan datan musiikiksi (Kuljuntausta 2006, 39, 149.)

Tanssitaiteilija Ari Tenhula on käsitellyt artikkelissaan Virtuaalinen keho tanssiesityksessä (2004) kehollisuuden ilmentymistä teoksessa *Dances with my self*. Teoksen työvälineenä on teknologian käyttäminen osana tanssiteosta esim. videomanipulaation avulla. Videomanipulaatiolla tarkoitan työskentelymenetelmää, jossa reaaliajassa ja -maailmassa tapahtuva esitys muokkautuu yhteen virtuaalisen kanssa kuvallisen ja äänellisen materiaalin manipuloinnin seurauksena. Tenhula käsittelee tutkimuksessaan kehon virtuaalisuutta, ajan manipulaatiota ja kehollisuuden hajauttamista. Tenhula kysyykin: ”*Luoko teknologian mukaan ottaminen tanssiteoksen ytimeen uudenlaisen tanssiteoksen jossa tekijänä on teknologian ja ihmisen symbioosi, hybridi?*” (Tenhula 2004.)

Tanssi- ja mediakoulujen pohjoismainen yhteistyöverkosto DAMA organisoii vuosittaisia seminaareja, kansainvälistä vaihtoa ja työpajoja sekä Suomessa, Ruotsissa, Islannissa että Tanskassa. DAMA on toteuttanut useita yhteistyöprojekteja, joissa yhdistetään mediaa ja tanssia toisiinsa. Näissä yhteistyöprojekteissa on ollut erilaisia intentioita suhteessa tanssin ja median yhdistämiseen. Tanssi- ja kehokäsityksen laajentaminen,



taidelajien ilmaisukanavien yhdistäminen toisiinsa, kansainvälinen yhteistyö ja performanssien monipuolistaminen ovat muiden muassa olleet yhteistoiminnan keskiössä. (Wendland 2006, 24-25; DAMA 2011.)

Kehon liikettä ja mediaa yhdisteleviä performansseja löytyy internetissä erilaisina mediateoksina useita ympäri maailmaa. Kiinnostavana esimerkkinä voisin mainita Thierry de Mey'n *Light Music* -teoksen, jossa käsien liike niin ikään muuttuu suoraan ääneksi (de May 2011). Kansainvälinen Dance-Tech -verkosto puolestaan tekee poikkitieteellisiä ja -taiteellisia tutkimusmatkoja kehon liikkeen yhdistämiseen median kanssa. Dance-Tech tarjoaa käyttäjilleen kestäviä yhteistyöstrategioita verkottuneen digitaalisen sisällön tuottamiseen ja jakamiseen. (Dance-Tech 2011).

Yvon Bonenfant on puolestaan käsitellyt ääntä ja kosketusta artikkelissaan *Sound, touch, the felt body and emotion: Toward a haptic art of voice* (2011). Hänen työskentelyssään yleisölle pyritään luomaan kokemuksia mahdollisuudella nähdä ääniaallot värinä silkkikankaassa ja sen tuntemalla kankaan kosketuksen ihon pinnalla. (Bonenfant 2011a.) Bonenfant on myös artikkelissaan *Enskinning between extended voice and movement: somatics, touch, contact and the camera* (Bonenfant 2011b) käsitellyt tekemiseen perustuvaa tutkimusotettaan (performance as research, practise-led-research) vuonna 2008 tehdyn *Intimacies* videotanssiteoksen prosessissa. Teos tehtiin kahdelle äänitaiteilijalle (joista Bonenfant käyttää termiä extended vocalist) ja kahdelle tanssijalle. (Bonenfant 2011b.)

Äänen ja soittamisen välistä rajanvetoa pohtii äänitaiteilija Antti Nykyri, joka on tehnyt useita yhteisteoksia suomalaisten tanssitaiteilijoiden kanssa. Joidenkin teosten äänimaailmoita on kuultavissa Nykyrin kotisivulla. Hän on työskennellyt äänisuunnittelun kentällä monissa eri yhteyksissä. Antti Nykyrin taiteellisessa toiminnassa ja tutkimuksessa korostuu improvisaation, äänin soittamisen ja avoimen yhteistoiminnallisen työskentelyn kysymykset. Nykyri pohtii edellämainittuja haastamalla perinteisen äänisuunnittelijan roolin äänitallenteen tekijänä. Hänen mukaansa pelkkien äänitallenteiden käytöllä, esimerkiksi tanssiteosten yhteydessä, luovutaan mahdollisuudesta aitoon vuorovaikutteisuuteen, läsnäoloon ja reagointiin äänisuunnittelun osalta. (Nykyri 2011.)

Radiodokumenttini *Kehomieskone* osallistuu osaltaan sekä kehoon liittyvän äänitaiteen perinteeseen, mutta ennen kaikkea dokumentaarisen radioilmaisun maailmaan. Tanssija kertoo kehostaan työkaluna ja synnyttää tanssimalla ääntä, jota kutsun tässä liikeäänimateriaaliksi. Liikemateriaalin tuottama ”tanssi” syntyy hengityksestä, onomatopoeettisista äännähdyksistä ja kehon erilaisista kosketuksista itseensä ja ympäröivään fyysiseen tilaan. Näitä kehon kosketuksia itseensä tai tilaan kutsun kehovasteiksi. Dokumenttini liikeäänimateriaalin sijoitan sekä äänimaailma että äänimaisema -termien alle. Äänimaailmalla tarkoitan tässä sitä, että äänen avulla luodaan jokin äänellinen kokonaisuus, joka on joko itsenäinen ääniteos tai kiinteä osa audiovisuaalista virtuaalista tai performatiivista teosta. Äänimaailma voi olla joko luonnollinen tai tuotettu. Se voi myös luoda tanssia. Tanssilla tarkoitan liikkeeseen perustuvaa taiteellista esittävää toimintaa. Äänimaisemanäkökulmasta kerron enemmän luvussa 6.2. Kehomieskone kielellä ja paikkana.

Tässä luvussa aiemmin kuvaamissani esimerkeissä tanssi ilmenee *ennen* ja *nyt* -suhteena. Tällä tarkoitan sitä, että tanssi on rakentunut sekä *ennen* reaalityöntä eli etukäteen koreografioituna ja harjoitettuna että *nyt* reaalityöntä esitettynä. Toisaalta esimerkiksi improvisaation perustuvissa tanssiteoksissa tai performansseissa tanssi syntyy ainakin osittain *nyt* eli esityksen reaalityöntä. Dokumentissani tanssi on rakentunut reaalityöntän jälkeen äänenleikkauksivaiheessa. Raaka äänimateriaali ei sisältänyt mitään tiettyä tanssillista kokonaisuutta, joka äänen perusteella olisi muodostanut teoksen, vaan äänellinen ”tanssiteos” syntyi leikkauksivaiheessa.

## **1.2. Kehon liike auditiivisena ilmaisuna**

Hyvin tyypillinen auditiivinen kuvaus liikkeestä on urheilutapahtuman, esimerkiksi jääkiekkopelin kuunteleminen radiosta. Kuulijan kykyyn eläytyä jääkiekkopeliin riippuu voimakkaasti selostajan verbaalisesta kyvystä kuvailla kehon tilallisia liikkeitä. Selostuksessa käytetään sellaisia ilmauksia kuten lyö, peruuttaa, kääntyy, kurvaa, kiertää, estää. Lisäksi selostuksessa usein korostuu ns. ”lajin oma kieli”. Jääkiekkoa ymmärtämättömälle ilmaukset syöttää, taklata, harhauttaa, karvata, runtata, ladata, laukoa, polkea, sitoa tai painostaa eivät välttämättä tuota selostajan tarkoittamia mielikuvia.

Peliin eläytymistä vahvistavat taustalla kuuluvat pelin äänet, jotka luovat assosiaatioita siitä, mitä pelissä tapahtuu. Jääkiekkopelin selostuksessa käytetty kieli eli termistö ja taustääänet voidaan ajatella semioottisiksi merkeiksi. Niin kuin kieli samoin myös ääni sisältää semioottisia merkkejä, joiden kautta havaintoja tulkitaan. Semioottisilla merkeillä tarkoitan tässä tutkimuksessa erilaisia vihjeitä, jotka muodostavat merkityksen vihjeen sisällöstä aiempien kokemusten ja sekä yleismaailmallisen ja kulttuuriin sidotun koodiston perustella. Merkitsijän (jääkiekkopelin kuuntelija) viittauksen kohteena oleva merkitty (hänen kuulemansa äänet) on olemassa merkkijärjestelmässä (jääkiekkopelien selostuksen konventiot), jonka koodit säätelevät sitä, miten merkitsijät viittaavat merkittyihin (Kunelius 2003,155).

Tanssin ilmentäminen auditiivisessa mediassa on harvinaista ja auditiivisia tanssiteoksia on Suomessa tehty niukalti. Syynä voidaan olettaa olevan se, että liikkeen havaitseminen näkemällä voi olla helpompaa kuin sen havaitseminen kuulemalla. Toisaalta mikäli näkökyky ei ole käytettävissä (esim. sokeus, pimeys tai muut näkemisen esteet) voidaan ajatella muiden aistien terästyvän, jolloin esim. kuulo- ja tuntoaisti nousevat tärkeään osaan. Tällaisesta tilanteesta minulla on huikea empiirinen kokemus. Esiinnyin taannoin ryhmälle eri tavoin aistirajoittuneita henkilöitä. Suurin osa oli kuuro-sokeita ja täysin puhumattomia henkilöitä (seuraavassa käytän nimitystä yleisö). Minä lauloin ja yleisöllä oli avustajia, joiden tehtävänä oli välittää laulujen tunnelma yleisölle. Huomasin muutamia erilaisia tapoja: toiset silittivät avustettaviaan musiikin tahdissa, toiset heijasivat käsistä tai nojasivat avustettavaansa keinuttaen itseään. Lopuksi minua pyydettiin kiertämään yleisön seassa, jotta he saattoivat koskettaa esiintymisvaatteitani.

Auditiivisella välineellä eli tässä tapauksessa radiolla on keskeinen rooli tässä tutkimuksessa nimenomaan siksi, että tanssia ei helposti mielletä auditiiviseksi kokemukseksi. Kehon liikkeen kuvaaminen auditiivisena ilmaisuna voidaan kokea haasteelliseksi sen vuoksi, että liike on näkyvää toimintaa. Tässä tarkoitan liikkeellä tanssia, jonka katsomiseen, niin kuin muidenkin taidelajien kokemiseen voi liittyä ”oikein ymmärtämisen tarve”. Oikein ymmärtämisellä tarkoitan sitä, että katsoja, kuuntelija tai muu kokija voi tuntea tarvetta ymmärtää teos juuri siten kuin olettaa taiteilijan tarkoittaneen sen ymmärrettäväksi. Tämä on tavallista vaikka teoksen tekijä olisikin tarkoittanut teoksen siten monimerkityksiseksi, ettei sen ymmärtäminen yksiselitteisesti ole mahdol-

lista muille kuin taiteilijalle itselleen. Taidetta ei kuitenkaan voi ymmärtää oikein eikä väärin (Sederholm 2000, 64).

Tanssin katsominen voi tarjota yleisölle elämyksiä kineettisenä kokemuksena, millä tarkoitan sitä, että katsoja voi tuntea katsomansa ja kuulemansa kehossaan. Asiaa on tutkittu neurologian näkökulmasta ja tämän näkemisen kautta syntyvän kehollisen kokemuksen synnyttävät peilisolut, joita sijaitsee ympäri aivoja (Aaltonen 2006, 338). Ilmiö, jota nimitän kinesteettiseksi kuulemiseksi, voi olla joko nimenomaan näiden peilisolujen aikaansaamaa tai opittua kehon kinesteettistä kokemista. Peilisolut eivät välttämättä tarvitse käynnistyäkseen visuaalista ärsykettä, vaan ne voivat simuloida liikkeen myös äänistä. Niillä on kyky täydentää ja yleistää. Näiden solujen avulla voidaan siis olettaa olevan mahdollista tunnistaa tietty liike sen tuottaman äänen perusteella. (Aaltonen 2006, 338-339; Tiitinen & May 2006, 165). Ihminen voi siis kokea eri aistien välittämät impulssit omassa kehossaan mielikuvina, konkreettisina kehotunteuksina tai tunteina. Kehotuntemuksille, jotka syntyvät toisen ihmisen liikkumisesta seurattessa, on annettu useissa yhteyksissä nimeksi termi kinesteettinen eläytyminen tai kinesteettinen empatia (Parviainen 2006, 99). Kinesteettistä empatiaa voidaan pitää kinesteettisen kuulemisen ylä- tai rinnakkaisterminä. Kinesteettisellä kuulemisella tarkoitan kuuloaistin synnyttämiä kehotuntemuksia, joita voisi nimittää Petri Kuljuntaustan (2006, 74) termin tuntokuulemisen muuntamisella kuulotuntemiseksi. Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan aistihavaintojen tulkinnan ja kokemuksen osalta kinesteettistä eläytymistä ja kinesteettistä kuulemistä.

Tanssia tehdessäni usein säestän itseäni hengityksellä, puhinalla, rallatuksilla, onomatopoeettisilla äänillä ja äännähdyksillä, jotka joko tukevat liikettä tai toimivat vastakohtana liikkeelle. Tätä työtapaa käytän sekä luodessani liikettä että opettaessani sitä. Olen kokenut ajoittain hyvin ongelmalliseksi sen, että tapani hahmottaa tanssiliikettä on auditiivispainotteinen. Tanssin opettaminen painottuu usein visuaaliseen näyttämiseen ja liikkeen kopioimiseen (Parviainen 2006, 222). Kinesteettinen opettaminen ja oppiminen voidaan nähdä olennaisena osana tanssitaitojen opettelussa, koska tulos näkyy ja ennen kaikkea tuntuu kehossa (Parviainen 2006, 108-111). Itse kuitenkin hahmotan ensimmäisenä liikkeestä rytmin äännähdysten ja sanojen kautta ja vasta sen jälkeen visuaalinen hahmon liikkeestä. Tämä maailman hahmottamisen tapa on antanut minulle impulssin liikkeen kuvaamiseksi äänellä osana radiodokumenttia.

Tämän työn tavoitteena on osoittaa, että liikkeen ilmentäminen äänellä on mahdollista auditiivisessa mediassa. Medialla tarkoitan tässä työssä johonkin teknologiaan perustuva viestien välittämistä. Tutkimuksella tuodaan näkyväksi se, kuinka erilaisia liikekokeuksia voitaisiin rikastaa kehonliikkeen äänen mahdollisuuksien huomioon ottamisella auditiivisen materiaalin suunnittelussa. Eri tavoin liikunta- ja näkörajoitteisille suunnattujen teosten äänikerronnan suunnittelijoille voi olla hyötyä tutkimuksestani. Tanssinopettajana ja tanssiteosten tekoprosessissa olen usein kaivannut osaamista, jonka avulla itse voisin suunnitella ja toteuttaa teosten äänimaiseman. Tämä tutkimus vastaa tuohon tarpeeseen laajentamalla ammattitaitoani äänikerronnan suunnittelun suuntaan. Ovi sinnepäin on avattu ja olen juuri astumassa ovesta sisään.

Käsittelen luvussa 2 niitä taustatekijöitä, jotka liittyvät radiodokumentin tekemiseen. Sen jälkeen luvussa 3 esittelen ideoimani Kehomieskone -radiodokumentin tekemisen prosessin ja sen lopputuloksen, mitkä ovat toimineet tutkimuksen aineistona. Analyysin tulokset ja tulkinta esitellään luvuissa 4-7. Luku 8 päättää tutkimuksen vetämällä yhteen työn keskeiset tulokset.

## **2. ÄÄNIKERRONTA DOKUMENTIN TEKIJÄN TYÖKALUNA**

Tässä luvussa avaan taustatekijöitä, jotka vaikuttavat radiodokumentin äänikerronnan rakentamiseen ja sen vastaanottamiseen kuulijana. Taustoitan myös radiodokumenttia mediailmaisun muotona. Mediumin näkökulma on tässä tutkimuksessa monisuuntainen sillä sekä keho, dokumentti että radio voidaan nähdä merkityksiä välittävinä mediuimeina. Mediakäsitys voidaan määritellä eri tavalla katsantokannasta riippuen. Media voi kulttuurikriitikon mielestä sisältää: television, radion, elokuvat ja internetin. Taiteen näkökulma taas voi, olla että media on musiikkia, maalauksia, veistoksia, kirjallisuutta tai vaikkapa arkkitehtuuria. Nämä listat antavat käsityksen mediasta, etenkin termin monimuotoisuudesta. (Ryan 2004, 16.) Mediumin käsitteen palautan sen alkumerkityksen äärelle. Media on monikkomuoto, jonka kantasana on latinan *medium*. Se tarkoittaa jotain, joka asettuu väliin, toimii välittäjänä. Sillä voidaan myös erottaa erilaisia viestintätapoja toisistaan. Kolmanneksi sillä voidaan tarkoittaa tuotantovälineitä, jolloin ko-

rostuu niiden taloudellinen merkitys. (Herkman 2005, 13.) Tässä tutkimuksessa media edustaa viestintä- ja ilmaisuvälinettä, radiodokumenttia.

Kerronta voi tarkoittaa mitä tahansa tarinan kertomista juoruilusta historiankirjoituksiin ja uutisiin. Se on lyhyesti määriteltynä kahden tai useamman tapahtuman esittämistä syy-seuraus-suhteessa jostain näkökulmasta käsin. Kerronta voi tapahtua kielellisesti, kuvin, äänin, elein tai ilmein. Sen avulla voidaan ymmärtää tapahtumia, inhimillisen toiminnan luonnetta ja roolia sekä niiden merkityksiä kerronnan kohteena olevassa todellisuudessa. (Bacon 2004, 18.) Kerronta edellyttää tiettyä ajallista näkökulmaa, etäisyyttä kerrottavan tapahtuman ja kertomistapahtuman välillä. Sepitteellinen kerronta perustuu kahdelle toisiaan täydentävälle ”*ikään kuin*” -suhtautumiselle. Ensimmäinen mahdollistaa tarinan seuraamisen elämyksinä, mikä tarkoittaa tarinan ”*todesta ottamista*”, koska se on läsnä juuri tässä hetkessä silmiemme edessä, korviemme kuultavana. Toinen ”*ikään kuin*” auttaa jäsentämään tarinan mielekkääksi kokonaisuudeksi, koska tarinan tapahtumat esitetään meillä jossain tietyssä järjestyksessä, tietyllä tavalla. Kerronnan muoto syntyy siitä kuinka materiaali, tarina-aines ja sen tematiikka suhteutuvat toisiinsa ja muodostavat jonkinlaisen kokonaisuuden. Asioita voidaan painottaa, esitellä ne tietyssä järjestyksessä ja tempossa sekä johdattaa huomio tiettyihin asioihin esimerkiksi tarinan sijasta sen esittämisen tapaan tai materiaalin ominaislaatuun. Muoto on ominaisuus, joka mahdollistaa tietynlaisen kokemuksen ja se näkyy toiminnan selkeässä kaareissa, jota Aristoteles on Runousopissaan kuvannut siten, että tarinalla tulee olla alku, keskikohta ja loppu. (Bacon 2004, 18-21.)

Äänikerronta puolestaan on nonverbaalien äänten avulla tapahtuvaa kerrontaa, jonka roolina on usein olla vahvistamassa verbaalista sanomaa. Äänikerronnan peruselementtejä ovat puhe, hiljaisuus, tehosteäännet ja musiikki. Mikäli äänikerronta on kokonaan non-verbaalista, voidaan puhua esimerkiksi äänikertomuksesta tai eletroakustisesta kompositiosta. (Koivumäki 1993, 54.) Äänikerronta radiodokumentissa poikkeaa muista kerronnan lajeista ainoastaan siten, että sen väline on yksinomaan auditiivista hahmotuskanavaa käyttävä. Kaikki kerronnallinen materiaali tulee olla kuultavissa. Tässä radiodokumenttini kontekstissa äänikerronta muodostuu sekä puheen että tehosteäännten ja hiljaisuuden jäsenelystä kokonaisuudesta.

## 2.1. Ääni-informaatio, kuuleminen ja kuuntelu

Ääni-informaation keskeisimpinä piirteinä voidaan pitää äänen taajuutta, intensiteettiä ja tilavihjeitä. Edellä mainittuja vastaavat äänen korkeus, voimakkuus ja subjektiivinen havainto äänilähteen sijainnista (Tiitinen & May 2006, 157). Äänen taajuudella tarkoitetaan ääniaaltojen paineenvaihteluita ilmassa tai muussa väliaineessa. Mitattu äänen taajuus ilmoitetaan hertseissä (Hz) ja se ilmaisee paineenvaihtelujen lukumäärän sekunnissa. Ihmisen havaintokyky rajoittuu alueelle 20 Hz - 20 000 Hz. Äänen voimakkuus havaitaan sitä voimakkaampana mitä suurempi on ääniaaltojen värähtelyväli. Tilavihjeet tarkoittavat sitä, että kuulija paikallistaa havainnot johonkin tiettyyn paikkaan tilassa. Jos kuulijan vasemmalta puolelta kuuluu ääntä, kuulija havaitsee äänen voimakkaampana vasemmassa korvassaan. Mikäli ääni siirtyy korvasta toiseen, kokee kuulija äänilähteen siirtyvän tilassa toiseen paikkaan, hänen oikealle puolelleen. (Tiitinen & May 2006, 157-158.)

Kehossa on miljoonia aistinsoluja, jotka syöttävät aivoille informaatiota. Kuulemisen kannalta välttämättömiä aistivia soluja on korvassa n. 48 000. Onkin ymmärrettävää, että näin valtavan informaation määrää on mahdotonta käsitellä valikoimatta. Informaation valikoimiselle tärkein tapahtuma on tarkkaavaisuuden suuntaaminen tiettyyn kohteeseen. Kuulohavainto jäsentyy kuunneltuun (signaaliin) ja kuultuun (taustaosaan). Kuulohavainto on yksilöllinen valikoimistapahtuma johon sekoittuu muiden aistien syöttämää informaatiota. Lisäksi kuulohavaintoon vaikuttavat opitut valikoimismallit ja tahattomista miellelyhtymistä syntyvät mielikuvat. (Korpinen & Penttinen 1977, 59-60; Aro 2006, 22.) Tässä työssä kiinnostus suuntautuu kuulohavainnon osalta etenkin sen aiheuttamiin kekokokemuksiin, lisäksi kuulohavainnot liittyvät tärkeänä tekijänä äänikerronnan suunnitteluun.

Kuulevalle kuuleminen on tiedostamatonta ja toisaalta taas tiedostettua toimintaa. Kuuntelija voi halutessaan ”olla kuulematta tai kuuntelematta” tai muuttaa kuulemisensa intensiteetin astetta. Hyvänä esimerkkinä tästä voidaan käyttää ilmiötä, missä puheensorinan joukosta ihminen pystyy poimimaan itselleen merkityksellisiä ääniä, esimerkiksi kuulee oman nimensä lausuttavan. Tätä kutsutaan *cocktailkutsu-ilmiöksi*. (Aro 2006, 22.) Usein ihminen ei edes pane merkille niitä ääniä, joita kuulee koko ajan arkipäivässään. Hän on osa äänimaisemaa sen kokijana että tuottajana. Äänimaisema ter-

minä sisältää käsityksen siitä, kuinka ääniympäristöä tuotetaan ja ymmärretään (Uimonen, 2010). Äänimaisema voidaan käsittää siksi ääniympäristöksi (akustinen miljö), missä ihminen toimii ja on oppinut tekemään havaintoja. Maisema muodostuu ihmisten, elollisten ja elottomien tuottamista äänistä. (Koivumäki 1993, 42; Aro 2006, 57-59.) Äänimaisematutkimus auttaa ymmärtämään äänen historiaa ja äänille annettuja merkityksiä (Aro 2006, 57-59). Äänimaisematutkimuksen käsitys esimerkiksi paikallisuuteen liittyvistä äänistä voitaisiin laajasti ajatellen tavoittaa myös radiodokumentin luoman tilan paikallistumisena joksikin tietyksi tilaksi. Tässä tutkimuksessa dokumenttini luomaa todellisuutta tarkastellaan nimenomaan paikkana, jossa asiasta tapahtuvat.

Kuuntelija äänimaisemassa ei ole vain äänen passiivinen vastaanottaja vaan hänen oma olemisensa, liikkeensä ja toimintansa tilassa osaltaan tuottaa ääntä. Kuuntelija myös tulkitsee kuulemaansa ja muodostaa siten merkityksiä ja assosiaatioita siitä, miten ääni on syntynyt. Havaintojen syntymiseen vaikuttavat sekä havaintojen subjekti (havainnoitsija) että objekti (havainnon kohde). Havainnot syntyvät aistiärsykeitä vastaavista aistivaikutelmista, mitä voidaan pitää fysiologisena ja psyykkisenä syyseuraussuhteena. Aistimukset voivat olla myös yleisiä, mutta havainnot ovat aina yksityisiä. (Koivumäki 1992, 16.) Havaintojen eli radiodokumenttini kuulijan aktiivisuuteen merkityksien muodostajana perustan osaltaan näkemykseni kinesteettisestä kuulemisesta eli kuulotunteesta. Se mahdollistuu dokumentissa käytettyjen äänen perusluonteen vuoksi, tärkeimpänä kinesteettisen kuulemisen mahdollistumiselle näen hengityksen äänen tunnistamisen hengitykseksi. Aistimuksen ja havainnon välistä eroa voidaan havainnollistaa esimerkiksi tanssiteoksen seuraamisesta. Jokainen yleisössä näkee lavastuksen, puvustuksen, tanssijan tekemät konkreettiset liikkeet ja kuulee äänimaailman. Havainto syntyy kuitenkin kunkin oman kokemusmaailman perusteella ja esimerkiksi tanssin ammattilainen voi havaita esityksestä eri asioita kuin tanssia tuntematon katsoja.

Havaitseminen on yksi avainkäsitteistä tutkittaessa äänen avulla luotuja mielteitä, mielikuvia. Aistimusten, havaintojen ja mielikuvien suhde on ratkaisevassa osassa luotaessa äänikerrontaa (Koivumäki 1992, 16). Havainnot syntyvät pienistä vihjeistä: hyvinkin vähäiset yksityiskohdat riittävät synnyttämään havainnon tai mielikuvan (Korpinen & Penttinen 1977, 71). Kognitiivisen psykologian piirissä kehitelty konstruktivistinen teoria painottaa ymmärryksen erottamattomuutta havaitsemisesta. Se tarkoittaa sitä, että



ihminen konstruoi eli rakentaa ymmärrystä ja hahmottaa asioita aiempien kokemustensa ja tietojensa pohjalta. Kokemuksemme ja aikaisemmin omaksumamme taidot ja tiedot järjestäytyvät mentaaliseksi malleiksi eli skeemoiksi. Mallit eivät vain heijasta tai kopioi ympäröivää maailmaa vaan viestivät myös tavasta suhtautua siihen prosessiin, jolla havaintoja tehdään. (Bacon 2004, 46-47; Koivumäki 1993, 30.) Kerronnan rakentamisessa skeemojen kaltaiset mallit ovat varsin käyttökelpoisia, sillä mielikuvien synnyttämiseksi riittää hyvin hatarakin vihje aiheeseen liittyen. Skeemat tarjoavat välineen sille, miten tyylittelyn ja pelkistämisen avulla voidaan luoda yksinkertaisia kerronnallisia puitteita, joiden sisälle tarina voidaan sijoittaa. (Koivumäki 1992, 31.)

Kuulemiseen liittyy usein jokin ennakko-odotus siitä mitä tullaan kuulemaan. Erilaiset vaikuttimet kuuntelutilanteessa vaikuttavat siihen kuinka kuuleminen koetaan. Aiemmat kokemukset samantyyppisestä tilanteesta, muiden aistien tuottamat ärsykkeet, viireystila ja muistumat erilaisista kuulotapahtumista voivat vääristää objektiivisen havainnon mahdollisuuden ja luovat ennakko-odotuksia. (Aro 2006, 101; Bacon 2004, 47.) Tällaisia ennakko-odotuksia voi syntyä lisäksi esimerkiksi muistojen, huhujen tai esimerkiksi radio-ohjelman esittelyn eli juonnon perusteella. Ohjelmaa edeltää usein juonto, jolla herätetään yleisön kiinnostus aihetta kohtaan. Juonnon tehtävänä on edesauttaa kuulijaa sukeltamaan ohjelman maailmaan. Tässä tapauksessa radiodokumentin juonnolla voi olla ratkaiseva merkitys sille, kiinnostuuko kuulija dokumentista vai ei.

## **2.2. Radiodokumentti**

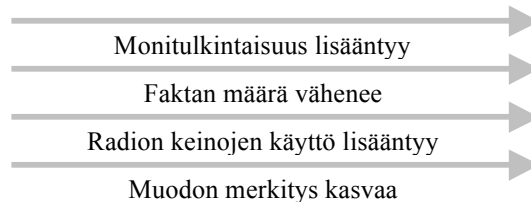
Dokumentti sanana merkitsee asiakirjaa, todistetta, todistusta. Suomenkielisen sanan takana on latinan kielen verbi *docere*, opettaa ja kreikan kielen *dokein*, ajatella, olla jotain mieltä (Huhtamäki 1993, 29; Karisto & Leppänen 1997, 18-31). Radiodokumentti on tullut suomenkieliseen radioalan termistöön varsin myöhään, vasta 1970-luvulla elokuvan ja television kautta. Suomessa puhuttiin sittemmin dokumentaarielokuvasta, dokumentaarisesta elokuvasta ja dokumenttielokuvasta. Dokumentti usein mielletään autenttiseksi, faktaksi ja objektiiviseksi fiktion verrattuna. Fiktiolla tarkoitetaan tässä sepitettä, jolla tarkoitetaan keksityn tarinan kerrontaa. Autenttisuuden toteuttamisen

voidaan katsoa olevan mahdotonta. Dokumentti ei voi olla identtinen reaalityodellisuuden kanssa, mutta se voi silti olla tosi. Dokumentti-sanankreikan kielisen sanan *dokein* alkumerkityksestä olla jotain mieltä, voisi kuitenkin johtaa dokumentin syvimmän olemuksen: se on tekijänsä, usein taiteellinenkin, näkemys todellisuudesta. (Karisto & Leppänen 1997, 18-31.)

Radiodokumentti on äänillä kerrottu tekijänsä näkemys jostain todellisuuden osasta. Se käyttää radion ilmaisukeinoja. Radiodokumentti on dramaturginen, viimeistely kokonaisuus (Karisto & Leppänen 1997, 20; Karisto 2005). Nimikeskustelua Suomessa tämän ohjelmamuodon nimestä on ajan saatossa leimannut se, että radiodokumentti, dokumentaarinen radio-ohjelma ja dokumenttiohjelma vuorottelevat. Keskustelun ytimessä on ollut fakta vs. fiktio vastakkainasettelu ja rajanvedon mahdottomuus ”asiapohjaisen” ja ”sepitteellisen” välillä. Toisaalta rajanvedon tarpeellisuutta on kyseenalaistettu juuri rajanvedon mahdottomuuden vuoksi. (Salomaa 1989, 2.)

Dokumentaarisen radioilmaisun käsitteistöä löytyy myös radiodokumentin rinnakaisterminäkin käytetty, osin korostuneen taiteelliseen ilmaisuun pyrkivä muoto, jota suomalaisen vastineen puuttuessa kutsutaan featureksi. Salomaa määrittelee featuren yleisnimeksi kaikille niille radioilmaisun muodoille, joiden avulla kuulijalle voidaan esittää hahmotellussa ja viimeistellyssä muodossa otoksia todellisuuteen pohjautuvista tapahtumista ja olosuhteista. (Salomaa 1989, 21.) Puheaines on pääosin autenttista, lisäksi muilla muokatuilla äänillä ja musiikilla ruokitaan kuulijan eläytymisen mahdollisuuksia ja mielikuvitusta. Feature pyrkii tiivistämään aiheen kannalta oleellisen ja tuomaan esille sen luonteenomaiset piirteet. Lisäksi se pyrkii perustelemaan vaikutuskeinoja ja olemaan muodoltaan kiinnostavasti esitetty. (Korpinen & Penttinen 1977, 24; Salomaa 1989, 12-16; Crook 1999, 201). Featuren ja dokumentin raja on siis hyvin häilyvä, koska molemmissa käytetään samoja kerronnan keinoja. Feature perustuu todellisista tapahtumista jälkikäteen dramatisoituun aineistoon ja dokumentti puolestaan perustuu enemmän autenttiseen aineistoon. Tim Crookin määritelmä on melko osuva hänen sanoessaan, että ohjelmien kirjossa feature pitää paikkaa jossain draaman ja uutisten keskivaiheilla (Crook 1999, 208). Samansuuntaiseen sijoitteluun päätyvät myös Hannu Karisto ja Airi Leppänen (Karisto & Leppänen 1997, 23). He ovatkin laatineet kaavion radion ohjelmatyypeistä (kuva 1).

uutiset	ajankohtaisohjelmat puheohjelmat reportaasit	puhe- musiikkiohjelmat	dokumentit featuret	kuunnelmat	radiotaide
---------	--	---------------------------	------------------------	------------	------------



*Kuva 1: Radion ohjelmatyyppien erottelu.*

Featuren voidaan ajatella olevan vahvasti taiteellista ilmaisua painottava kerronnan muoto. Radiodokumentissa puheen lisäksi kuvitusäänellä voi olla selkeä oma kerronnallinen tehtävänsä, joka kuitenkin tukee dokumentin sisällöllistä sanomaa ja pysyttelee pääosin taustalla. (Karisto & Leppänen 1997, 19-23; Karisto 2005) Esittelin edellä featuren ja radiodokumentin rajanvetoa sen vuoksi, että tämä rajanveto on ollut vaikeaa dokumenttia tehdessäni. Lopulta olen päätenyt sijoittamaan Kehomieskone- teokseni radiodokumentin alle, koska se pyrkii pääosin autenttisen aineiston käyttämiseen. Bill Nichols on dokumenttielokuvan näkökulmasta jakanut dokumentit kuuteen lajiin, jotka itse suomennan seuraavasti: runollinen (poetic), tutkiva tai selvittävä (expository), havainnoiva (observational), osallistuva (participatory), refleктоiva (reflexive) ja esittävä (performative). (Wilson 2000.) Tämän tyyppisen dokumenttilajien erottelun voidaan ajatella toimivan myös radiodokumentteja tarkasteltaessa. Tässä jaottelussa voisin sijoittaa sekä havainnoivan, refleктоivan ja esittävän dokumentin alle, koska sen avulla voi havainnoida liikkuvaa ihmistä uudesta näkökulmasta, refleктоida käsityksiään maailmasta ja toisaalta suhtautua dokumenttiin taiteellisena esittävä tuotoksena. Tämä elokuvan dokumentaarisuuden teoria voisikin olla pohjalla mahdollisen uuden teorian muodostamiseksi radiodokumentin dokumentaaristen metodien hahmottamisessa. Se kuitenkin vaatisi huomattavan laajaa ja syvällistä tarkastelua, joka vaatisi erillisen tutkimuksen. Suhteessa tähän tutkimukseen aihe sijoittuu paralleeliin ja voisikin toimia myös oivana jatkotutkimuksen aiheena.

### 3. TUTKIMUSONGELMA JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tässä luvussa esittelen tutkimusongelman ja -aineiston ominaisuudessa radiodokumentini Kehomieskoneen syntyprosessin ja lopullisen produktin. Kehomieskoneen syntyprosessi kietoutui yhteen tämän tutkimuksen kanssa. Dokumentti käsittelee tanssija-koreografimiehen erityistä suhdetta omaan kehoonsa työn tekemisen välineenä. Radiodokumentin tekemisen prosessia, aineiston analyysiä ja tulkintaa käyn läpi luvuissa 4-7 tekijälähtöisen tutkimuksen näkökulmasta. Tutkimusongelma on miten kehon liikettä voidaan ilmentää äänellä? Aineistona tutkimuksessani on tekemäni radiodokumentti Kehomieskone ja sen tekemisen prosessi. Tutkimus selvittää kuinka kehon liikkeen ääntä voidaan käyttää äänikerronnan elementtinä auditiivisessa mediaesityksessä eli radiodokumentissa. Aineiston analyysitapa esitellään luvussa 3.2. Aineiston analyysi ja sen tulkinta.

Tutkimukseni aihe asettuu äänitutkimuksen, mediatutkimuksen, semioottisen representaatiotutkimuksen ja taiteentutkimuksen kenttään. Paikallistettaessa tutkimusta, korostuu median merkitys tässä työssä sekä viestintävälineenä että ilmaisun rakentajana. Voidaankin todeta että samalla myös radion kaksoisluonne tulee näkyväksi tutkimuksessani. Tutkimusaiheittani on Suomessa tutkittu niukalti, joten olen tutustunut hyvin monentyyppiseen kirjallisuuteen hahmottaessani tämän tutkimukseni viitekehystä. Läpikäymästäni kirjallisesta materiaalista nostan tässä esiin vain muutamia. Olen soveltanut tutkimuksessani sekä Eero Aron (2006), Petri Kuljuntaustan (2006), Ari Koivumäen (1993) ja Tim Crookin (1999) ääneen liittyvää tutkimusta. Äänimaisematutkimuksen osalta työtäni taustoittavat Helmi Järviluoman, Ari Koivumäen, Meri Kytön ja Heikki Uimonen (2006). Kuulemisen neurologista perustaa olen kartoittanut kirjan *Mieli ja Aivot* (2006) avulla. Semiotiikan ja representaation näkökulmaa ovat avanneet Norman Fairclough (2002), Janne Seppänen (2005) ja Mikko Lehtonen (1998), joiden näkemyksiä kielestä ja visuaalisesta kulttuurista olen soveltanut auditiivisen kerronnan tulkitsemiseen. Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004) kuuluu myös siihen materiaaliin, joka luo viitekehystä tutkimukselleni. Käsikirjoittamisen maailmaan olen perehtynyt sekä Jouko Aaltosen että Anders Vacklinin, Janne Rosenvallin ja Are Nikkisen (2008) kirjoitusten sekä Aristoteleen *Runousoppiin* (1963) tutustumisen avulla. Lisäksi dokumentaarisen radioilmaisun suomalainen uranuurtaja Pertti Salomaa (1989) on omassa Dokumentaarinen radioilmaisu -teoksessaan taustoittamassa tutkimustani.

Salomaan aloittamaa suomalaisten radiodokumenttien tekemisen ja tutkimuksen perinnettä on jatkettu mm. Hannu Kariston toimesta Yleisradiossa. Hannu Kariston ja Airi Leppäsen teos *Todellisia tarinoita* (1997) on myös ollut tutkimukseni keskeisiä keskustelukumppaneita. Koko teosprosessi kartoittaa lisäksi omaa taiteellista kieltäni, jossa viistetään läheltä kehoa, joka itsepintaisesti pysyttelee kiinni taiteellisessa ilmaisussani, vaikka tällä kertaa näkökulma onkin äänessä.

### **3.1. Radiodokumentti Kehomieskone tutkimusaineistona**

Taiteellinen produktio sai alkunsa kiinnostuksesta pohtia eri aloilla toimivien miesten suhdetta omaan kehoonsa työkaluna. Luonnollisinta minulle oli liittää dokumentti tanssin maailmaan, koska minulla on tanssinopettajan ammattini puolesta erityinen suhde omaan kehooni. Aluksi miesnäkökulma painottui voimakkaasti myös tutkimuksen aiheessa, mutta dokumentin teon edetessä huomasin sukupuolinäkökulman rajoittavaksi, sillä sukupuolesta riippumatta ihmisillä on kehosuhde – usein jopa ongelmallinen. Keho ja mieli voidaan kokea yhdeksi ja toisaalta taas erillisiksi. Keho ei tottele ja toimii niin kuin sitä huvittaa. Sitä voidaan kurittaa ja rangaista, keho on huono, sopimaton, kelvoton, kaunis, ystävällinen ja vihollinen. Se voi olla elämäntehtävä tai aivojen kantaja. Keho voi olla nautintojen maja ja toisaalta taas työkalu. Vaikka Kehomieskoneessa tuon kehon esiin työkaluna, jota voidaan huoltaa ja johon voidaan vaihtaa uusia osia, otan kuitenkin kantaa siihen, että kehoa ja itseä kohtaan olisi hyvä olla armollinen. Humanistis-holistisen ihmiskäsitykseni mukaan kehon tai ihmisen ei tarvitse olla tai toimia kuin kone, vaan ihminen on psykofyysinen kokonaisuus, jonka arvo ei ole suorituksissa tai ulkoisissa pystyvyyden, kauneuden, hyvyyden tai viisauden määritelmässä. Ihmisen luomuksista tärkein ei ole kone vaan ihminen.

*Mies* säilyi dokumentin nimessä lähdettyäni tarkastelemaan kehosuhdetta fyysisten ammattien kautta. Pohdin miehiä kaivinkoneiden ja metsäkoneiden kuljettajina, tien tekijöinä ja talon rakentajina. Kiinnostavana näin näissä ammateissa motorisen koordinaation korostuneisuuden. Jotta voi kuljettaa esimerkiksi kaivinkonetta, kehoa tulee käyttää hyvin monipuolisesti kyetäkseen ohjaamaan voimakasta konetta ajoittain myös hyvin hienovaraisesti. Tanssija ja kaivinkoneen kuljettaja käyttävät kehoaan samoin: he luovat liikettä saavuttaakseen jonkin päämäärän. Toinen luo lantaa ja toinen illuusioita.

### *Dokumentin tavoite*

Kehomieskoneen johtoajatukseksi on ihmiskehon erityisyys ja samalla vertautuvuus muihin työn tekemisen välineisiin. Keho voi olla työkalu siinä missä mikä tahansa muukin työkalu. Yhtenä dokumentin tavoitteena on tuoda esille keho työkaluna ja saada tanssiin perehtymätön kuulija kiinnostumaan äänikerronnan avulla siitä, mistä dokumentissa on kyse. Lisäksi tavoitteena on saada kuulija huomaamaan, että tanssin ei tarvitse olla lähtökohdaltaan monimutkaista, maailmoja syleilevää ja vaikeasti ymmärrettävää, harvojen taidetta. Dokumentin tanssija-kertojana toimiva Antti Kairakari pohdii suhdettaan omaan kehoonsa ja huomaa lopulta, että hänen kehonsa ei olekaan itseisarvo vaan työkalu. Hän vertaa kehoaan koneeseen ja kuvailee kuinka kehon ajattelu koneena voi vaikuttaa itse työn tekemiseen tai kehon kokemiseen. Tanssi ei ole aina tanssimista ruusuilla, vaan se voi olla arkipäiväistä höyläystä. Kairakari lopettaa dokumentin kuvaukseen kehostaan seuraavasti: *”Se on höyläksi pikkusen tylsä, mutta kun tarpeeksi höylää, niin kyllä se siitä!”*

### *Ideointi ja suunnittelu*

Teos alkoi ensin elää kuvina, vaikka tiesin, etten aio tehdä tanssielokuvaa tai mediaperformanssinomaista tanssiteosta. Tällä tarkoitan teostyyppiä, jossa käytetään erilaisten sähköisten medioiden mahdollisuuksia tanssiteoksen ilmaisun laajentamisessa ja jossa median käyttö ja tanssiliike ovat tasavertaisessa roolissa. Päätös ääniteoksen tekemisestä vahvistui keväällä 2010. Suunnitelmat tulevan teoksen muodosta olivat hataria, hämääriä ja sekavia. Tasapainottelin äänikomposition, kuunnelman, featuren ja dokumentin välimaastossa. Teoksen muodoksi valikoitui radiodokumentti hyvin pitkälle siksi, että koin henkilökohtaisen, sanallisesti kerrotun tarinan tärkeänä. Tutkimuksen aihepiiriksi valikoitui heti alussa tanssimisen ja kehon liikkeen ilmentäminen äänellä. Näiden kahden yhdistämisen koin hyvin kiinnostavana. Tanssin ilmentäminen äänellä tarkoittaa sitä, että tässä dokumentissa kaikki äänikerronta tapahtuu kehon äänellä. Se on joko puhetta tai autenttisesti tilanteessa äänitettyä tanssijan liikkeen ääntä (kutsun sitä myöhemmin liikeäänimateriaaliksi), joka muodostaa dokumentin äänikerronnassa puheelle rinnakkaisen tason.

## *Työryhmän valinta ja jäsenten roolit*

Teoksen eri vaiheissa minulla oli erilaisia rooleja, jotka kietoutuivat kiinnostavalla tavalla toisiinsa. Teoksen tekoprosessissa itse toimin sekä ideoijana, suunnittelijana, ohjaajana, haastattelijana että leikkaajana. Ja välillisesti myös kertojana, mitä käsittelen enemmän luvussa 5.2 Miellyttävä ääni – miellyttävä mies. Teoksen pääosan esittäjä on tanssijana ja kertojana toimiva Antti Kairakari, joka on oululainen tanssija, koreografi ja ohjaaja. Janne Vahtola toimi äänittäjänä tässä dokumentissa. Hän on mediatuottaja, joka toimii äänisuunnittelun lehtorina Oulun seudun ammattikorkeakoulussa. Janne Vahtola on myös toiminut radiotoimittajana Yle Radio Kokkolassa ja Yle Ouluradiossa.

Pohdittuani miksi juuri Antti Kairakari valikoitui tämän dokumentin pääosaan, liikkuvaksi kehoksi, tuli näkyväksi hiljainen tieto, joka hyvin usein ohjaa taiteilijaa intuitiivisessa prosessissa. (Anttila 2006, 73.) Toisaalta se, että olen tuntenut Antin hyvin kauan, oli osaltaan varmasti vaikuttamassa hänen valikoitumiseensa. Pohtiva keskustelutyö ja verbaalinen ulosanti nousivat hyvin tärkeäksi tekijäksi. Tässä dokumentissa haastattelun oli osattava kuvata suhdetta omaan kehoonsa, vaikka ei olisi asiaa koskaan aiemmin miettinyt. Tämä valikoitumiselle on kiinnostava, koska aiemmissa töissäni, tanssiteoksissa, lähtökohta on ollut liikkeellinen eli teokseen valikoidutaan liikkeellisten seikkojen vuoksi. Tällä kertaa on kyseessä liikettä kuvaava ääniteos, joten totesin luontevaksi sen, että liikkeellisen ilmaisun sijasta korostuivatkin auditiiiviset seikat.

Haastatteluvaihe oli hyvin tärkeä työvaihe tehtäessä tätä radiodokumenttia. Haastattelu on kysymyksiin ja vastauksiin pohjautuva tiedon hankintamenetelmä. Pohdittaessa haastattelua radiotyön ammattikäytäntöjen kehittämisen näkökulmasta Tapio Kujala, Jari Lahti ja Heikki Tamminen (1999) esittävät joukon ohjeita kuinka haastattelussa voitaisiin onnistua mahdollisimman hyvin. Kysymykset pitää muotoilla sellaisiksi, että niihin on vastattava muuten kuin kyllä tai ei. On esitettävä vain yksi kysymys kerrallaan ja niiden on oltava yksiselitteisiä ja helposti ymmärrettäviä. Lisäksi Kujala, Lahti ja Tamminen korostavat hyvän haastateltavan ominaisuuksista selkeää artikulaatiota, luontevaa, sujuvaa puhekieltä ja kykyä esittää jäsenyntyitä kokonaisuuksia. (Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 54-60.) Antti Kairakarin valikoituminen perustui siis hiljaiseen tietooni siitä, millainen hyvä haastateltava voisi olla, sillä hän täyttää kaikki edellä

olevat vaatimukset. Hiljainen tietoni tässä tapauksessa on kertynyt enemmän radion kuuntelijana, ei niinkään radioalan ammattilaisena.

### *Työmenetelmien ja –välineiden valinta: Äänitys*

Äänityksiä varten oli valittava liikkumiselle sopiva riittävän iso, mutta hiljainen tila. Monissa tiloissa on kova kaiku, kohiseva ilmastointi, tikittävä kello, naksuvat lämpöpatterit, muita raksuttavia koneita tai vilkkaasti liikennöity tie ikkunan takana. Nämä kaikki elementit vaikeuttavat äänitystä, mikäli ei haluta taustahälyä. Usein taustahälyä ei edes huomaa. Löysin sopivan tilan, jossa ei ollut mitään edellisistä. Tämän teoksen äänityksessä oli todella tärkeää se, että sain talteen mahdollisimman puhdasta liikkeen ääntä, mihin ei sisälly fyysisen tilan koneiden tai muiden elementtien ääntelyt. Tila olisi kuitenkin voinut olla hieman isompi, jotta olisin saanut tanssijan liikkumaan vielä enemmän tilassa.

Äänityslaitteena käytettiin neliraitaista ZoomH4 digitaalitalenninta. Tallentimeen voidaan ottaa samanaikaisesti sisään ääntä neljälle eri kanavalle, mikä mahdollisti tässä tapauksessa äänen tallentamisen yhdellä stereomikrofonilla ja kahdella monomikrofonilla. Tallentimessa on integroitu stereomikrofoni ja paikat kahdelle ulkoiselle mikrofonille. Liikeääniosioiden äänityksessä mikrofoneina käytettiin yhtä Sennheiserin MKH 416 haulikkomikrofonia ja kahta tallentimen omaa mikrofonia. Haulikkomikrofoni on ammattitermi mikrofonille, joka on monikäyttöinen ja suuntaavuudeltaan tarkka, minkä vuoksi se valittiin. Haulikkomikrofonilla äänitettyä materiaalia käytettiin lisämausteena muutamissa kohdissa. Lisäksi puheääniosioita nauhoitettiin myös nappimikrofonilla. Nappimikrofoni on lähialuemikrofoni, joka usein kiinnitetään kaulukseen tai muuten lähelle suuta, koska se ottaa äänen parhaiten läheltä äänilähdettä. Lopulliseen teokseen tuli valituksi pääasiassa äänitallentimen omien stereomikrofonien tallentamaa materiaalia. Stereofoninen äänentoisto ei ole lähelläkään sitä, mitä korva kuulee. Korva ja stereomikrofoni erottavat suoran äänen, heijastukset ja kaiun, sekä niiden suunnan. Nappimikrofonilla tehdään monosignaalia, josta puuttuu suunta ja luonnonmukainen tila. (Lindholm 1997, 84.)

Radiodokumentin äänitystä varten tehtiin yksi testiäänitys 25.10.2010 ja kaksi päivää myöhemmin äänitettiin sekä liikeäänimateriaali että kertojan haastattelu. Testiäänityk-



sessä tanssin itse mikitettynä (nappimikrofoni kiinni puserossa) ja se toi minulle hyvän kuvan siitä, millaisia ääniä tanssija voi mahdollisesti tuottaa tanssiessaan. Huomasin keskittyväni liikkuessani nimenomaan siihen miltä liike kuulostaa ja miten olisin tahattomasti tuottamatta ääntä vaikka koko ajan keskityn äänen tuottamiseen. Siksi päädyin olemaan kertomatta tanssijalle, mistä on kysymys. En halunnut hänen tuottavan tarkoituksellisesti ääntä itse äänitystilanteessa. Toivoin voivani ohjata liikkujaa tuottamaan tahallisesti ääntä niin halutessani. Verratessani nauhoituksia omasta ja Antin liikkeen äänestä havaitsin liiketapojemme erilaisuuden, minun liikkeeni oli hiljaisempaa, suhahtelevaa ja legatomaista ja Antin puolestaan tömisevämpää, kovaäänisempää ja nopeampaa. Tanssin ollessa hetken taidetta, toisena äänityspäivänä olisi voinut olla toisin.

Varsinaisessa äänitystilanteessa ei ollut käsikirjoitusta, jonka mukaan olisi ollut tarkoitus edetä. Koen, että oli hyvin kiinnostavaa antaa tarinan rakentua ajallaan, yhdessä tutkimuksen etenemisen kanssa. Toinen aivan yhtä hyvä vaihtoehto olisi ollut tehdä jonkinlainen tavoitetila dokumentille, laatia selkeä synopsis ja seurata suunnitelmaa. Dokumentin kyseessä ollen käsikirjoituksen ei tarvitse olla viimeiseen asti hiottu ja yksityiskohtaisen tarkasti tehtyä suunnitelmaa seuraava. Dokumentin haasteena ja suolanakin on se, että joskus käsikirjoitus muotoutuu vasta leikkauspöydällä (Karisto & Leppänen 1997, 58). Koenkin, että monta tärkeää havaintoa itse prosessista ja valinnoistani ohjaajana olisi jäänyt syntymättä ilman tällaista ihmettelevää otetta. Tekijälähtöinen tutkimusote on ollut sopiva tapa saada aineistoa ja tietoa, mitä en olisi voinut kerätä millään muulla tavalla.

### *Leikkaus*

Leikkausohjelmanä käytin ilmaisohjelma Audacityä, jonka koen kömpelöksi, mutta se oli sillä hetkellä ainut ohjelma jota osasin käyttää. Äänittäjä tarjoutui kyllä myös toimimaan leikkaajana, mutta halusin tehdä leikkauksen itse. Päädyin ratkaisuun, koska koin vaikeaksi sanallistaa omia näkemyksiäni ja koin, että itse leikkaajana voin paremmin tutkia dokumentin syntyprosessia.

Aineistoni osoitti, että radiodokumentti todella rakentui leikkauspöydällä. Huomasin työn edetessä, että vaikka olinkin valinnut jonkin tietyn kohdan äänimateriaalista kuvaamaan jotain tiettyä asiaa, tapahtui usein niin, että leikkausteknisten seikkojen vuoksi

jouduin sen hylkäämään. Tällaisista valinnoista hyvänä esimerkkinä toimikoon työpäiväkirjaan kirjoittamani muistiinpano:

*28.11.2010*

*”Yritin jääräpäisesti pitää kiinni yhden lauseenlopun säilyttämisestä. Antti puhuu siinä niin hyvin ja äänenpainokin on kohallaan. Mutta ei. Miksi sen piti sanoa siihen lauseen loppuun se JA. En saanu sitä millään järjellisellä systeemillä irti lauseesta. Siihen olisi jäänyt omituinen intonaatio, mitä en saanu korjattua millään. Jätin koko lauseen pois...äääh. Onhan tässä kyllä löytänyt itestään melkosen taikurin.”*

Toisaalta tuon JA:n nousevan intonaation voisi nähdä myös etäännyttämisenä. Brechtiläinen eepinen dramaturgia on näkökulma, jonka mukaan teatteriesityksessä tavoitellaan katsojan etäännyttämistä., niin että tämä on koko ajan tietoinen olevansa katsomassa teatteriesitystä. Katsojan ei haluta uppoutuvan tunnetasolla teoksen maailmaan kovin syvälle. (Reitala & Heinonen 2003, 44.) Vaikka dokumentissani onkin maailmaa ihmettelevä ote, en varsinaisesti sitoudu brechtiläiseen dramaturgian muotoon vaan pikemminkin tavoittelen sitä, että kuulija uppoutuisi teoksen maailmaan. Tähän olen pyrkinyt mahdollistaakseni kehollisen kokemuksen kuullusta.

Toisiinsa kietoutuneissa ohjaajan ja leikkaajan roolissa edustan oman näkemykseni lisäksi myös kuulijaa ja koetan suhtautua materiaaliin ulkopuolisena. Tätä tukee myös Pirkko Anttilan näkemys tekijän asettumisesta vuoroin tekijän itsensä ja vuoroin yleisön rooliin (Anttila 2006, 97). Yleisöä edustava roolini oli ankara kaikelle liian korkealentoiselle ja valitsemieni näkökulmien ohi menevälle turhalle jaarittelulle. Tämän vuoksi päädyin leikkausvaiheessa tiettyihin näkökulmavalintoihin.

Leikkausvaihe oli dokumentin tekemisen aikaa vievin vaihe. Ensin kuuntelin kaiken äänitetyn materiaalin läpi useaan kertaan, jotta materiaalista alkoi nousta niitä näkökulmia, joista haluaisin alkaa teosta rakentamaan. Kokonaisuudessaan materiaalia oli n. 40 minuuttia, mikä ei kuitenkaan ole kovin paljon. Pidempiä dokumentteja tehtäessä äänimateriaalia voi olla useita tunteja. Aluksi kaikki puhemateriaali tuntui hyvältä ja käyttökelpoiselta ja liikemateriaali taas puolestaan kuulosti jokaisessa äänitiedostossa ihan samanlaiselta. Pikkuhiljaa näkökulma alkoi hahmottua ja jokaisella kuuntelukerralla se alkoi tuottaa intuitiivisia ajatuksia siitä, mikä kuulostaisi hyvältä ja mitä materiaalia voisi yhdistää keskenään. Leikkausvaiheessa testasin omia näkökulmiani kysele-

mällä itseltäni kysymyksiä: mitä, miksi, miten, missä, millä keinoin, miten kauan. Leikkausvaihe on ikuista hiomista ja sitä voisi jatkaa vaikka kuinka kauan: aina löytyy jokin kohta mitä voi parantaa. Leikkaaminen kuului tässä tapauksessa tutkimuksen tekemisen keskeisiin työvaiheisiin, mutta ilman tutkimustakin leikkausvaihetta voisi pitää tutkimisena. Siinä tutkitaan ja testataan ohjaajan mielipiteitä ja sitä mitä ohjaaja haluaa lopullisella teoksella tai valinnoillaan kertoa.

### *Hiljainen tieto*

Lähestyin tällaisella sähköpostilla dokumenttini kertojaa, Antti Kairakaria pohdittuani kuka olisi teokseen sopiva kertoja. Tämä viesti tuonee hyvin esiin sen, että jotkut asiat vain tuntuvat sopivilta ja tässä se oli haastatellun valikoituminen.

*12. syyskuuta 2010 16.23 <[niinama@staff.oamk.fi](mailto:niinama@staff.oamk.fi)> kirjoitti:*

*Hei Antti,*

*Sinä vainoat minua! Minun pitäisi tehdä graduuni liittyvä haastattelu ja sinä olet itse valikoinut itsesi haastateltavakseni. En osaa perustella miksi.*

*Nyt vain on niin, että olen "nähty sinut haastatteluni pääosassa" jo kuukauden ajan, joten nyt sitten päätin lopultakin kysyä saanko haastatella sinua?*

*Haastatteluun pitäisi varata aikaa aluksi n. tunnista kolmeen ja se pitäisi tehdä täällä meidän koululla tanssisalissa. Mahdollisesti aikaa tarvitaan myöhemmin lisää.*

*Haastattelun mahdollisesti muitakin, jotka alkavat vainota minua, mutta ketä, sitä en vielä tiedä...*

*Onnistuisiko? Ja milloin sinulla olisi aikaa, näytät olevan aktiivisesti menossa...*

Tutkittaessa työn tekemisen tapoja tai valmiita tuotteita, halutaan usein selvittää myös käyttötapoja ja niihin liittyviä tekijöitä. Hiljaisen tietämyksen (tacit knowledge) näkyväksitekeminen suhteessa tutkimuksen tekemisen päämääriin, on usein vaikea kuvata yksiselitteisesti. Nykyään on alettu etsiä lähestymistapoja sille kuinka, tekijöiden hiljaista tietoa voitaisiin käyttää hyväksi sen alkuperäisessä muodossa. (Routio 2007). Hiljainen tieto on hyvin henkilökohtaista ja sitä voi olla vaikea tuoda täsmällisen keskustelun ja keskinäisen kommunikoinnin kohteeksi. Se on juurtunut syvälle ihmisen toimintoihin ja kokemuksiin samoin kuin ihanteisiin sekä arvo- ja tunnemaailmaansa. Voidaan jopa sanoa, että hiljainen tieto muodostaa ihmisen persoonallisuuden. (Anttila 2006, 75.)

Dokumentin pituus oli pidettävä hyvin lyhyenä (5:30) sen vuoksi, että ajattelin tarjota dokumenttia esitettäväksi Yleisradiossa 5-7 minuutin mittaisella juttupaikalla. Ja toisaalta teos muotoutui kuin itsestään tämän mittaiseksi, kun siinä oli kaikki mitä haluan kertoa, eikä mitään ylimääräistä. Hiljaiseen tietoon perustuva valinta oli myös materiaalin leikkauksessa se, että karsin pois joitain filosofisia pohdintoja, koska ne kuulostivat liian korkealentoisilta näin lyhyeen dokumenttiin. Leikkaus oli kaikista vaikein työvaihe, koska omaan materiaaliinsa rakastuu ja sitä on vaikea karsia.

### *Dokumentin rakenne*

Dokumentissa on kolme pääteemaosiota: oleminen maailmassa, keho koneena ja keho työkaluna. Nämä ovat kohtausrajat ylittäviä teemoja, joiden avulla pyrin soveltamaan aristoteelista dramaturgista kolmen näytöksen mallia. Materiaaliltaan dokumentti koostuu kahdesta äänellisestä pääelementistä ja kerronnan tasosta: kertojan puheesta ja autenttisesta sekä käsitellystä äänimateriaalista, jota kutsun liikeäänimateriaaliksi. Tästä materiaalista käytän dramaturgisesta näkökulmasta myös nimitystä tanssijan tarina. Puhemateriaalista käytän myöhemmin nimitystä kertojan tarina dramaturgisessa yhteydessä. Liitteessä 1 on kuvattu dokumentin rakenne kuvakaappauksena leikkausohjelma Audacityn näkymästä, jossa näkyy koko teos visuaalisesti hahmotettavassa muodossa. Kuvassa ylin raita ilmaisee kohtauksille antamani nimet, toinen raita on puhekerronta, kolmas, neljäs ja viides raita ovat äänimateriaaliraitoja, jotka ovat yhdistelmiä aiemmin leikatusta ja yhdistellyistä ääniraidoista.

Kehomieskoneen kolme pääteemaosiota jakautuu alateemoihin ja kohtauksiin seuraavan kohtausluettelon mukaisesti:

### **I näytös**

#### **Oleminen maailmassa (pituus yhteensä n. 1 min 11 sekuntia)**

Tanssija: Arkkiäänät eli alkupuhinat, 21 s

Kertoja: Kantapää eli ”Koska viimeksi koskit kantapäätäsi?”, 39 s

Tanssija: Tilassa liikkuva keho, 11 s.

## II näytös

**Keho koneena** (pituus yhteensä n. 2 min 52 s.)

K: Keho koneena, 38 s

T: Kehokone, 1 min 5 s

K: Liikuntakyvyn menetys, 1 min 9 s

## III näytös

**Keho työkaluna** (pituus yhteensä n.1 min 53 s.)

T: Voimakas keho, 20 s

K: Kehoni on työkaluni, 32 s

T: Tanssiva, keskusteleva keho, 39 s

K: Höylä, 22 s

Dokumentin rakenteella tarkoitetaan edellä esiteltyjä dokumentin eri osioita. Kohtausten pituudet eivät täysin vastaa dokumentin pituutta sen vuoksi, että kohtauksia on häivytetty ja nostettu pintaan siten, että toinen kohtaaus alkaa edellisen päälle, kun edellinen häivyttyy pois ja päinvastoin. Tanssija tarkoittaa kohtausluettelossa kehon liikkeiden äänistä tehtyä kohtausta. Kertoja tarkoittaa puhekerrontaa sisältään kohtausta. Tässä kohtausluettelossa eritellään myös minkä mittainen kukin kohtaaus on eli se vastaa kysymykseen *kuinka pitkiä osat ovat?* Dramaturgisella rytmillä tarkoitan kohtausten välisiä ajallisia ja sisällöllisiä suhteita. Liikeäänimateriaalissa vuorottelevat hiljaisemmat ja kuuluvammat osiot. Näitä voidaan nimittää myös kuvioksi ja taustaksi siten, että kuuluvampi osio on kuvio ja hiljaisempi on tausta. Liikeäänimateriaali toimii sekä kuviona että taustana. Puhe toimii vain kuviona. Kuviona toimivalla liikeäänimateriaalilla tarkoitan kerronnan ääniä, jotka ilman puhetta. Avaan dokumentin rakennetta ja dramaturgiaa enemmän luvussa 5. Puhe ja ääni dramaturgian rakentajina.

Dokumentin kertojapositiot sijoittuvat siten, että Kehomieskoneessa vuorottelee kertojan ja tanssijan tarina. Tanssijan tarina syntyy leikatusta ja muokatusta liikeäänimateriaalista. Kertojan tarinaan sekoittuu ohjaajan maailmankuvan mukaiset näkemykset ja leikkausvaiheessa ohjaajan näkökulman kautta lopullinen tarina tulee kerrotuksi. Omia mielipiteitäni ohjaajana ei kuitenkaan itse dokumentissa kuulu fyysisesti repliikkeinä vaan tarina kerrotaan kertojan suulla. Tarinan syntyprosessia, kertojapositioita ja teospersoonan syntymistä analysoin luvussa 5.2. Miellyttävä ääni – miellyttävä mies.

### 3.2. Aineiston analyysi ja sen tulkinta

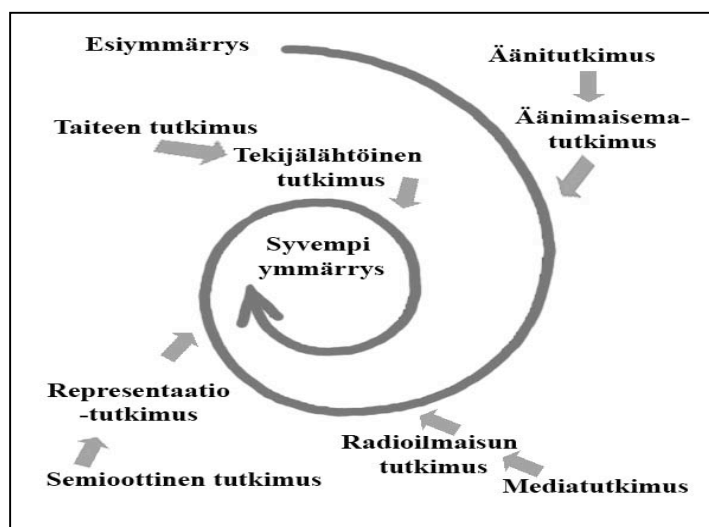
Nykyaikainen kulttuurintutkimus on kiinnostunut olemassa olevien aineistojen lisäksi siitä, miten aineisto on kerätty. Tutkija heittää verkkonsa todellisuuden veteen ja verkon silmäkoosta riippuu, millaisia kaloja tulee. Kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa tulosten saamiseksi sekä ilmiön olemus, että tiedon hankinnan menetelmät ovat kiinnostavia: tutkija on kiinnostunut myös siitä, kuka verkon on tehnyt, kuka verkkoa heittää, miten ja mihin mereen verkko heitetään. (Knuuttila 2010, 19.)

Tässä tapaustutkimuksessa kohdetta on pyritty ymmärtämään holistisesti kokonaisuutena. Holistisella tarkoitan tässä sitä, että olen tutkijana pyrkinyt poimimaan kaikki ne seikat, joilla voidaan olettaa olevan merkitystä kokonaisuuden kannalta. Dokumentin tekemisen prosessia analysoitiin hermeneuttisella tutkimusotteella, joka on ymmärtävä ja tulkitseva. Se käsittelee mediatekstiä ensisijaisesti viestinä ja tulkitsijaa sen vastaanottajana. Niiden kohdatessa syntyy vuoropuhelua. Kummallakin on oma maailmankuvansa ja tulkintansa maailmasta. Tässä tapauksessa vuoropuhelu syntyy radiodokumentin ja minun välillä.

Hermeneutiikan avulla pyritään rakentamaan konkretisoitunut kokonaisuus eikä vain sen malli. Tutkijan työskentely on vuoropuhelua aineiston kanssa, missä tutkija suhteuttaa omat merkitysehdoituksensa aineistoon ja korjaa niitä, mikäli kohteen tulkinta ja ymmärretyksi tuleminen niin vaatii. Hermeneuttiseen metodiin liittyy keskeisenä käsitteenä hermeneuttinen kehä, joka kuvaa, miten jokaista yksityiskohtaa on tarkasteltava kokonaisuuden osana. Lisäksi tarkastellaan kunkin yksityiskohtan vaikutuksia kokonaisuuteen. (Anttila 2006, 305-306; Gadamer 2004, 29.)

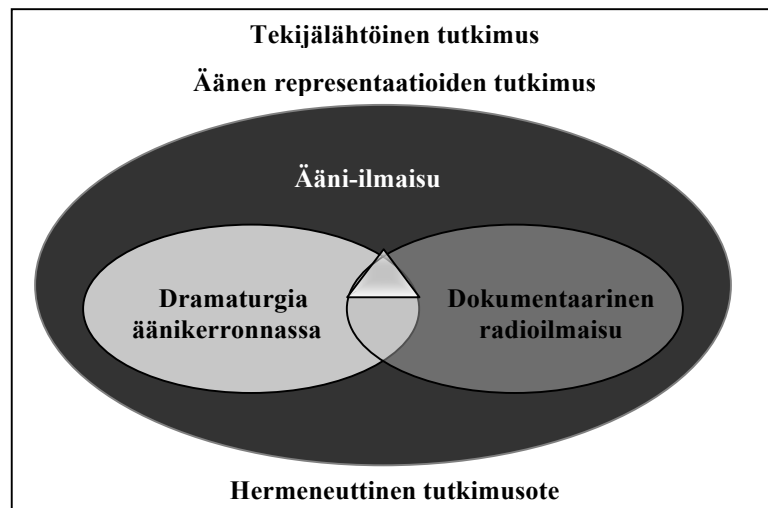
Tekemisen prosessi on tässä tapauksessa myös osa tutkimusta. Työn jäljen voi havaita ulkoisen tuloksen lisäksi myös tekijä itse, joka voi kokea työtä tehdessään jonkin vaiheen olevan ”oikean tuntuinen”, sen saadessa esitettävän muodon. Pertti Routio (2007) on esitellyt tavan lähestyä tapaustutkimuksen kohdetta eri tieteenalojen näkökulmista, jossa tutkija pääsee esiyymmärryksestä syvempään ymmärrykseen käyden läpi eri alojen aiempien tutkijoiden tuloksia (kuva 3). Kunkin näkökulman taustalla on jokin aiempi teoria ja se pohjautuu aiempaan tutkimukseen. Tavoitteena tällaisella useista näkökulmista tarkastelemisella on kohteen syvälliseen ymmärtämiseen

pyrkiminen. Tällaisella tarkastelutavalla voidaan tavoittaa kohteen laajempi konteksti, jossa kohde kuuluu useisiin erilaisiin yhteyksiin ja kokonaisuuksiin. Kohde on siis erikoistapaus, joka on seuraus useista laajemmista ilmiöistä. (Routio 2007.) Koen Pertti Roution kuvion soveltamisen selventävän sitä käsite- ja teoriavyöhykettä, jota itse olen purkanut tässä prosessissa.



Kuva 2: Työn makrokehys.

Tässä tekijälähtöisessä tutkimuksessa tulkintakehikkona toimii äänen representaatioiden tutkimus nimenomaan aiottujen merkitysten näkökulmasta. Ääni-ilmaisu, dokumentaarinen radioilmaisu ja dramaturgia äänikerronnassa ovat niin ikään luomassa tutkimukselleni viitekehystä, jota täsmennän kuvassa 3. Kuvan tummin ääni-ilmaisuksi luokiteltu alue kuvaa sitä maailmaa, missä ääni-ilmaisu edustaa tämän tutkimusprosessin keskeisintä aluetta, koska teoksen taiteellinen ilmaisu rakennetaan äänellä ja sitä myös tutkitaan tutkimusprosessissa. Se sisältää sekä dramaturgian äänikerronnan suunnittelun välineenä että dokumentaarisen radioilmaisun käsitemaailman. Tutkimuksen laajin kehikko muodostuu hermeneuttisesta tutkimusotteesta yhdistettynä tekijälähtöisyyteen. Äänen representaatioiden tarkastelu ja oman ääni-ilmaisuni kielen tutkiminen edustavat taiteellisen ilmaisun tutkimusta. Kuvan 3 keskiössä oleva kolmio edustaa Kehomieskone -dokumenttiani.



Kuva 3: Tutkimuksen tulkinnallinen kehikko.

Analysoin tutkimusaineistoa radiodokumentti Kehomieskonetta ja sen tekemisen prosessin dokumentaatiota seuraavan kysymyssarjan avulla. Kysymyssarjan olen rakentanut nostaakseni teoksen nostaakseni aineistosta esiin keskeiset elementit havaitakseni sen millaisista osista radiodokumentti koostuu ja millaisten valintojen summa koko tutkimusprosessi on. Radiodokumentti oli aluksi valmis ja aikomukseni oli analysoida vain valmis tuotos, mutta alettua kirjoittamaan auki havaintojani palasin muuttamaan dokumenttia vastaamaan paremmin intentioitani, joten olen kysynyt samoja kysymyksiä yhä uudestaan ja uudesta sekä keskellä tekemisen prosessia että dokumentin valmistuttua. Aineiston analyysikysymykset ovat:

- *Mitä dokumentissa kuuluu?*
- *Mitä osia dokumentissa on?*
- *Mitä eri osissa kuuluu?*
- *Kuinka pitkä dokumentti on?*
- *Kuinka pitkiä eri osat ovat?*
- *Kuka puhuu?*

Lisäksi olen kysynyt tulkinnallisia kysymyksiä itseltäni tutkaillessani omia intentioitani representaatioiden rakentamisen suhteen. Niitä esittelen myöhemmin luvuissa 4-7 osana tutkimusprosessia.

*Representaation käsitys*



Stuart Hall on jaotellut kolme erilaista tapaa ymmärtää representaatio. Ensimmäinen on refleksiivinen tapa (reflective approach), jonka Janne Seppänen (2005, 94) kääntää heijastusteoreettiseksi. Refleksiivisyyden tavoitteena on heijastaa todellista maailmaa sellaisena kuin se on. Intentionaalinen representaation ymmärtämisen tapa (intentional approach) on vastakohta edelliselle ja sitä voidaan kuvata suomenkielellä erilaisilla sanapareilla: tarkoituksellinen representaatio, harkittu representaatio tai aiottu representaatio (suom. kirjoittaja). Käytän tässä tutkimuksessa sanaparia aiottu representaatio. Tästä hyvänä esimerkkinä toiminee ajatus siitä, kuinka minun oli aineistoa analysoidesani kysyttävä itseltäni, mitä haluan kertojan sanovan sen lisäksi että kysyn mitä kertoja sanoo. Lisäksi representaation voi ymmärtää konstruktivistisesti, jolloin pohditaan millaisen todellisuuden esitys rakentaa ja mitä keinoja sen rakentamiseksi käytetään (Seppänen 2005, 95).

Representaation käsitteellä tarkoitetaan mahdollisuutta pohtia esimerkiksi sitä, miten mediat käsittelevät todellisuutta. Miten sitä tuotetaan tai esitetään, kenen näkökulmasta ja millaisin välinein. Representaatiotermin käyttäminen on perusteltua silloin, kun tutkimme erilaisia mediaesityksiä. Representaatiotutkimuksen keskeisiä periaatteita on, että se pyrkii hahmottamaan kohdetta todellisuuden ilmentymänä, niin, että kohde joko rakentaa todellisuutta tai heijastaa sitä. Mikäli päädyimme siihen, että representaatio on heijaste, tullaan kysymykseen vastaako heijaste todellisuutta? Jos taas representaatio rakentaa maailmaa, tullaan kysymykseen millaista maailmaa se rakentaa ja millä keinoin? Representaatiot ovat kulttuurisidonnaisia ja henkilökohtaisia eikä kaksi ihmistä ei koskaan voi tulkita kohdetta täysin yhtenevästi. (Seppänen 2005, 78-83.) Norman Fairclough (2002, 136) toteaa niinkin provosoivasti, että on naiivia ajatella mediatekstien ainoastaan heijastavan todellisuutta. Hänen mukaansa ne luovat todellisuudesta omia muunnelmiaan, jotka vaihtelevat tekstin tuottajien yhteiskunnallisen aseman, etujen ja päämäärien mukaan. Muunnelmien Fairclough sanoo syntyvän niistä valinnoista, joita tehdään tekstien tuottamisen eri vaiheissa. (Fairclough 2002, 136.) Rick Altman (1992) puolestaan toteaa todellisuuden kuvaamisen mahdottomuudeksi, koska todellisuus on jo representaatio jostakin. Todellisuus pitää tuntoa ja se sisältää tietotaitoa, joka puolestaan on yksi representaation muoto. (Altman 1992, 46.)

Tulkitsen aineiston analyysin tuloksia aiottujen representaatioiden näkökulmasta. Tekijä merkityksen antajana on tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteena. Tässä tutkimuksessa representaatiolla ymmärretään merkitysten tuottamisena mielessämme olevien käsitteiden avulla. (Seppänen 2005, 82.) Representaatio on siis jonkin esittämistä jonkinlaisena (Lehtonen 1998, 45).

Bill Nichols on jakanut representaation radiodokumentin tai -kuunnelman näkökulmasta jakaa neljään erilaiseen moodiin. Ensimmäinen representaation moodi dokumentissa tai kuunnelmassa on *selittävä*. Se haastaa kuulijan suoralta kädeltä kyseenalaistamalla, vakuuttamalla ja analysoimalla. Kokonaisuudessa kommentointi ja kuvaileva materiaali kulkevat kronologisessa järjestyksessä. Se sisältää loogisen syy-seuraussuhteen sisällön ja esitettävien tapahtumien välillä. Kulminaatiopiste tai draamallinen ratkaisu on rakennettu ohjelman asettaman alkuperäisen ongelman tai ratkaistavan kysymyksen ympärille. (Crook 1999, 208.)

*Havainnoivan* moodin prosessissa luonteenomaista on se, että tekijä ei puutu tapahtuminen kulkuun. Teoksesta puuttuu kommentointi ja tarve yleistäville kuvauksille. Se pyrkii representoimaan todellista elämää. Rinnastukset todellisen elämän kanssa pyritään kuvaamaan niin, että voidaan saada kokemus samastumisesta henkilöön tai yhteisöön. Tämä moodi ei kuitenkaan välttämättä ole havainnoiva tarkoituksensa ja rakenteensa puolesta, vaikka lajityyppinä kuuluisikin havainnoivaan moodiin. (Crook 1999, 208.)

Kolmas moodi on *interaktiivinen*, missä tekijä ”keskustelee” ohjelman teeman kanssa. Se osoittaa selkeästi tekijän kannat ja mieltymykset. Valitut materiaalit (esim. haastattelut) tukevat tekijän näkökulmavalintoja ja toimivat todistusaineistona tekijän väitteille. Tämän moodi rinnastaa tekijän ja dokumentin kohteet osaksi yhteiskunnallisia ilmiöitä. (Crook 1999, 208.)

*Reflektiiva* moodi kohdistuu representaatioprosessiin analysoimalla kuinka tekijä haluaa representoida maailmaa mieluummin kuin raportoida tai selittää maailmaa. Se käyttää stilisoituja keinoja korostamaan muotoja, merkityksiä sekä ajan ja paikan rajoitteita ja antaa haastatelluille tai muille dokumentissa esiintyville merkityksen antajan roolin. (Crook 1999, 208.)

Tämän tutkimuksen kontekstissa pyrin erottamaan refleksiivian ja reflektiivian toisistaan. Reflektiivilla otteella viitataan kognitiiviseen (tiedolliseen) ja affektiiviseen (tunteisiin liittyvään) prosessiin, jossa henkilö rakentaa eli konstruoi uutta tietoa aiemmista kokemuksistaan käsin. Käsitteen refleksiivian puolesta palautan molempien sanojen englanninkieliseen asuun *reflection*, jonka suomenkielisiä vastineita ovat peilikuva ja heijastus (Sanakirja.org 2011). Itse näen eron siten, että reflektiivissa heijastetaan ilmiötä ”sekä ulos että sisäänpäin” ja refleksiivointi puolestaan heijastaa ilmiötä ”ulospäin”. Refleksiivian katson heijastavan ilmiön yhteen suuntaan. Tällä tarkoitan sitä, että jokin ilmiö viestii tavalla tai toisella ilmiön olemusta antamalla mahdollisuutta kyseenalaistaa tai luoda omaa käsitystä ilmiöstä. Reflektiivissa tapahtuvan heijastuksen katson olevan vuorovaikutteista eli heijastus tapahtuu ainakin kahteen suuntaan.

Tarkastelen väitteitäni ennen kaikkea representaation reflektiivissa moodissa tutkimuksen tekijälähtöisyyden vuoksi. Havainnoivan moodin näkökulma on läsnä sekä siinä, että materiaalin leikkausvaiheessa punnitsin alituisesti sitä mitä itse haluan asiasta sanoa ja olla mieltä. Sen seurauksena leikkasin materiaalin siten, että omien näkökulmavalintojeni ääni tulee ilmi teoksessa.

Analyysin tulokset on kerätty tekemällä ja kuuntelemalla aineistoa ja kirjaamalla ylös havaintoja sekä dokumentin tekemisen prosessin dokumentoinnista että valmiista tuotoksesta. Olen soveltanut kuvan 2 näkökulmia edellisten tulkintaan. Tehdessäni dokumenttia kuuntelin raakamateriaalia läpi useita tunteja, muodostaakseni oman näkemykseni edellä esitettyjen analyysikysymysten avulla. Analyysiyksiköitä käytin siis sekä rakentaessani teosta että analysoidessani sitä valmiina. Leikkausvaiheeseen päästyäni pyrin havainnoimaan niitä valintoja, joita tein saadakseni valintani näkyviin, jotta voisin käyttää niitä tulevaisuudessa tietoisemmin. Hiljaisen tiedon näkyväksi tekemisellä pyrin laajentamaan ammattitaitoani. Tämän tutkimuksen prosessissa monet ratkaisut perustuivat hiljaiseen tietoon, joku ajatus tai ääni vain ”lähti lentoon”. Välillä kuuntelin dokumentista pelkkiä puheosioita, kun koin tarvetta havaita puheesta ja sen leikkauksesta kaikki pienimmätkin nyanssit ja vivahteet. Samoin toimin liikeäänimateriaalin kanssa, kuuntelin useita kertoja pelkkiä ääniosioita, jotta sain niistä irti kaiken itselleni merkityksellisen.

#### 4. ÄÄNEN FYSIOLOGISET ELEMENTIT LIIKKEEN ILMENTÄJÄNÄ

Tässä luvussa käsitellään äänen fysiologisia elementtejä eli suuntaa, rytmiä ja dynaamisia vaihteluita, sekä sitä kuinka niitä käytettiin hyväksi dokumentin äänimaailman luomisessa. Kuvailen kuinka liikettä ilmaistiin äänen dynaamisin vaihteluin ja mitä niiden avulla pyrittiin kuvaamaan. Lisäksi käsitelen sitä millaisia representaatioita pyrin äänen fysiologisiin elementteihin liittämään Kehomieskone -dokumentissa.

Aineistolta kysytty kysymys, *Mitä osissa kuuluu?*, antoi seuraavanlaisia vastauksia:

Oraaliset äänet	Kehovasteet	Suunta	Rytmi
<b>Arkkiäänet:</b> naurua, puhetta, hengitystä, puhinaa, huokauksia, henkäyksiä, hengityksen pidättämistä	<b>Vaatetukseen:</b> kahinaa, suhinaa	<b>Kolmiulotteisuus:</b> äänen siirtyminen paikasta toiseen: <b>Mediaanitaso:</b> lähellä, kaukana mikrofonista, mikrofoniin päin, mikrofonista poispäin <b>Frontaalitaso:</b> nouseva ääni, laskeva ääni <b>Horisontaalitaso:</b> oikealta vasemmalle – vasemmalta oikealle siirtyvä ääni,	nopea ja hidas rytmi, pidäkkeinen, vapautuva, jatkuva, hidas puhe, nopea puhe
<b>Onomatopoeettiset äänet:</b> hyräilyä, didditystä, puppudusta, huhhutusta, sihahduksia, hymähdyksiä	<b>Lattiaan:</b> narinaa, töminää, kopsautuksia, jyskettä, suhinaa		<b>Dynamiikka ja voimakkuus:</b> hiljainen ääni, voimakas ääni
	<b>Kehoon:</b> läpsäyksiä, taputuksia		hiljaisuus

Taulukko 1: Aineiston analyysi.

Tutkimuksen tavoite on selvittää kuinka kehon liikettä voidaan käyttää äänikerronnan elementtinä. Analyysin tulokset esitellään taulukossa 1. Luvussa 4.1. Suunta luo tilan kerron äänen suunnasta fyysisen tilan rakentajana äänikuvassa. Luvussa 4.2. Dynamiikka monena, äänen dynamiikka esiintyy sekä äänen fysiologisessa että dramaturgissa roolissa. Fysiologinen rooli sisältyy äänen voimakkuuden vaihteluiden käyttämiseen merkitysten muodostamiseksi. Dramaturgian näkökulmasta äänen fysiologiset elementit rakentavat osaltaan dokumentin struktuurin. Luvussa 4.3. Musiikillistettu rytmi luo tarinaa, käsitelen kehon liikkeen äänten järjestelemistä musiikilliseksi kokonaisuudeksi.

#### 4.1. Suunta luo tilan

Kuuleminen arkipäivän normaaleissa akustisissa tilanteissa on fysiologian kannalta eri asia kuin äänentoistolaitteiden kautta kuunteleminen. Arkipäivän tilanteiden, todellisten äänilähteiden erottelukyvystä ihmisen suuntakuulo on hyvin tarkka. Kuuloa voidaan kutsua näköaistia täydentäväksi *varoitusaistiksi* ja *kaukokaistiksi*. Näkökenttä sijoittuu pään etupuolelle, mutta kuuloaistin välityksellä voidaan havaita ääni-informaatiota kaikista suunnista. Äänen tulosuunnan havaitseminen johtuu kaksikorvaisuudesta. Lisäksi kaikilla meillä on sisäänrakennettuna reagointikyky yllättävään ärsykkeeseen esimerkiksi ääneen: käännämme välittömästi päätämme äänilähteen suuntaan (Tiippana 2006, 183). Silloin kun ääntä kuunnellaan stereona, jos sama äänisignaali kuullaan molempiin korviin yhtä voimakkaana ja yhtä aikaa, aivot olettavat äänilähteen olevan tasan yhtä kaukana molemmista korvista (esim. edessä tai takana keskellä). Mikäli äänialto saavuttaa toisen korvan aikaisemmin kuin toisen, aivot sijoittavat äänilähteen ensin kuulevan korvan puolelle eli kuulevat äänen vasemmalla. (Aro 2006, 29-30.)

Aineistosta ilmeni myös, että silloin kun ääni liikkui ainakin yhteen suuntaan stereokuvassa, oli tilavaikutelma havaittavissa. Äänen liikkumisen suunnalla on merkitystä erilaisten viestien ja merkitysten synnyttäjänä. Äänen liikkeen vasen-oikea-suuntiin liittyy analogioita, joita voi pitää jonkinlaisena ohjenuorana, muttei kuitenkaan kahlita ilmaisuun niihin:

- Liike vasemmalta oikealle voidaan samastaa liikkeeseen alhaalta ylös tai lännestä itään,
- oikealle suuntautuva liike voidaan mieltää kotiin tai esim. lepoon pääsyyn,
- vasemmalle suuntautuva liike voidaan mieltää pois lähdön representaatioksi, seikkailuksi tai vastavirtaan pyristelemiseksi. (Aro 2006, 55.)

Dokumentaarisen radioilmaisun työkäytäntöjen kehittämisen näkökulmasta äänen tasapainoinen käsittely niin, että äänikuvassa on suurin piirtein yhtä paljon liikettä oikealta-vasemmalle ja vasemmalta-oikealle voidaan kuitenkin nähdä vastaanottajan näkökulmasta analogioiden asiantuntevaa käyttöä tärkeämmäksi. Äänikentän toinen puoli voi nousta merkityksellisemmäksi, mikäli äänet painottuvat toiselle puolelle. (Aro 2006, 55.) Äänikuvan voidaan sanoa olevan ”kallellaan”, mikäli toisella puolella kuuluu enemmän ääniä. Toisaalta äänen epätasainen painottaminen voidaan nähdä taiteellisena

valintana. Aineistostani ei varsinaisesti noussut mitään edellä mainituista analogioista, mutta toisaalta kuunnellessani dokumenttia ”näen” liikkeen tapahtuvan vasemmalta oikealle. Tämä voitaneen yhdistää teoksen ajalliseen hahmottamiseen visuaalisesti, sillä tarkoitan sitä, että leikkausohjelmassa teos alkaa ääniraidan vasemmasta laidasta ja loppuu oikeaan laitaan. Ääniraidan aikakoodi alkaa vasemmasta laidan nollakohdasta ja päättyy oikeassa laidassa siihen kellon lukemaan, mihin äänikin päättyy. (ks. LIITE 1 Riodokumentti Kehomieskoneen partituuri). Koen myös tanssijan liikkeen noudattelevan tätä vasemmalta oikealle liikkumisen muotoa, vaikka tanssija ei faktisesti niin olisi äänitilanteessa tehnyt. Tähän äänen avulla ihmisen liikkeen hahmottamiseen tilassa jostain johonkin vaikuttanee myös länsimainen tekstin lukusuunta vasemmalta oikealle. Ei ole yhdentekevää, mihin suuntaan ääni liikkuu, koska liike oikealta vasemmalle synnyttää erilaisia mielikuvia kuin äänen liike vasemmalta oikealle (Aro 2006, 55).

Haluttaessa välittää äänellinen tilavaikutelma, voidaan sen aikaan saamiseksi käyttää äänen stereokuvaa. (Aro 2006, 103). Tätä vahvistaa aineistossani se, että ihmisen liikkumisen paikasta toiseen tilassa saattoi kuulla vain äänen stereokuvassa. Äänitettäessä tanssijan liikettä nappimikrofonilla, kuultavissa on pääasiassa vain hengityksen äänet, mutta ei sitä, mihin liikkujat menee ja mistä hän tulee. Lisäksi kehovasteiden äänet jäivät nappimikrofonilla äänitettäessä hyvin taka-alalle, joten lopulliseen dokumenttiin ei päätynyt ollenkaan nappimikrofonilla äänitettyä liikeäänimateriaalia. Kertojan puhe äänitettiin nappimikrofonilla. Kehomieskone -dokumentissa äänen suunnan funktio on erityisesti luoda tilallinen vaikutelma liikkeestä. Tanssijan ollessa paikallaan, pysähtyneessä tilassa ei ole käsitykseni mukaan mahdollista olla täysin liikkumatta. Silti liikkumaton tanssija voi äänikuvassa kuulua hengityksen kautta ja olla siten olemassa kuulijalle. Kontaktin luomiseksi kuulijan ja tanssijan välille käytin sekä arkkityyppisiä ääniä että äänen tilavaikutelmaa.

Arkkityyppisinä ääniä voidaan pitää ns. perusääniä, jotka ihmiset kulttuurista riippumatta voivat tunnistaa, käytän niistä nimitystä arkkiaänet. Kuiskaus, nauru, itku, hengitys, vaikerrus, laulaminen ja kuorsaus ovat todennäköisesti sellaisia ääni-ilmaisuja, mitkä ihmiset ympäri maailmaa ymmärtävät samalla tavalla. Niitä voidaan pitää konnotaatiivisina ääni-ilmaisuina, jotka voidaan olettaa ainakin aikuisten tunnistavan iästä, sukupuolesta ja kulttuurista riippumatta. Konnotaatiolla tarkoitetaan tässä niitä lisämer-

kityksiä, mitä ihminen antaa saamilleen impulsseille niiden havaitsemisen lisäksi. Denotaatiolla, jota voidaan pitää jonkinlaisena vastakohtana konnotaatiolle, tarkoitetaan suoria havaintoja ilman merkityksellistämistä. (Lehtonen 1998, 109-110; Anttila 2006, 354.) Esimerkkinä tästä toimikoon hengitys, joka denotaationa radiodokumentissa voidaan ensin kuulla pelkkänä suhisevana äänenä, kunnes kuulija tunnistaa sen ja antaa sen merkitykseksi hengityksen. Hengitystä nimitän kehon arkkiaäneksi, jonka mukaan myös Kehomieskoneen ensimmäinen kohtaaminen sai nimensä tässä tutkimuksessa.

Korvien kautta kulkevaa vaakasuoraa tasoa, joka jakaa havaintoavaruuden ylä- ja alaosan kutsutaan horisontaalitasoksi. Tasoa, joka jakaa havaintoavaruuden vasempaan ja oikeaan puoliskoon sanotaan mediaanitasoksi. Havaintoavaruuden etu- ja takaosaan jakaa frontaalitaso. (Aro 2006, 30.) Jokaista havaintoavaruuden tasoa käytetään kuulemiseen reaalitytilanteissa, josta hyvänä esimerkkinä on keskellä toria seisominen: äänet kuullaan kaikista mahdollisista suunnista. Tätä ominaisuutta käytetään hyväksi myös monikanava-äänitteissä, jotka ovat käytössä esimerkiksi koti- tai elokuvateatterissa. Tanssijan liikkuminen eteen-taakse suunnassa ilmeni äänikuvassa siten, että äänen suunnan siirtyminen tapahtui akselilla läheltä-kauas tai kaukaa-lähelle. Tanssija liikkui joko lähelle tai kauas mikrofonista. Äänen horisontaalinen liike tapahtui oikealta vasemmalle ja vasemmalta oikealle. Väliin tanssija lähti liikkumaan ikään kuin tilan eli äänikuvan keskeltä liikkuen jompaankumpaan reunaan tai kohti äänityspistettä tai kauemmas lähtöpisteestään. Kehon ylös - alas suuntaiset liikkeet eivät erottuneet, sillä vaikka tanssija esim. hyppää, sitä ei tässä dokumentissa voi kuulla pelkästä äänestä. Toki assosiaatiota hyppäämisestä pyrin toteuttamaan kuvaamalla sitä pidäkkeisillä ja purkautuvilla äänillä, joista jälkimmäiseen liittyi voimakas tömähdyks (aiottu representaatio: hyppy ja siitä alastulo). Lisäksi suulla tuotettujen äänten korkeuserot loivat äänelle ylös-alas suuntaa.

#### **4.2. Dynamiikka monena**

Äänen voimakkuus välittyy ilmassa paineen vaihtelun aiheuttamana ilmahiukkasten liikkeenä. Yksikkönä käytetään puhelimen keksijän Alexander Graham Bellin mukaan nimetyn Bel -yksikön kymmenesosaa desibeliä. Haluttaessa ilmaista kahden äänenvoi-

makkuuden välinen suhde puhutaan dynamiikasta eli kuinka suuri ero on voimakkaimman ja hiljaisimman äänen välillä. (Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 165.) Dynamiikka voidaan ajatella kahtena asiana, sillä se voi ilmaista äänen fysiologisia vaihteluita tai dynamiikan vaihteluiden avulla luotuja kontrasteja äänikerronnassa.

Äänifysiologisessa mielessä dynamiikan voi havainnollistaa sinfoniaorkesterin avulla. Orkesterin tuottama dynamiikka voidaan kuvata konsertissa tapahtuvien vaihteluiden avulla seuraavasti: jos konsertissa hiljaisin soitettu *piano pianissimo* on n. 50 desibeliä (=dB) ja voimakkain *forte fortissimo* on 110 dB, tällöin dynamiikka on suunnilleen  $110 \text{ dB} - 50 \text{ dB} = 60 \text{ dB}$ . On siis kyseessä 60 dB:n dynamiikka. Desibelit eivät sinänsä ilmaise äänen absoluuttista voimakkuutta ne ilmaisevat vain lukujen suhteita. (Koivumäki 1993, 12-13; Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 165.) Jos tämä aiemmin kuvaamani sinfoniaorkesteri-esimerkki kuuluisi radiosta, täytyisi sekä äänen taajuusalueella että dynamiikkaa supistaa ja äänentasoja säädellä korvaamaan dynamiikan puute. Äänittäjälle mahdollinen dynamiikka-alue määräytyy äänilaitteiston tason ja voimakkaiden äänten aiheuttaman äänen säröytymisen ja toisaalta pohjakohinan määräämissä rajoissa. Dynamiikkaa joudutaankin usein kaventamaan erilaisista teknisistä ja taiteellisista syistä. Kaventamisella eli kompressoinnilla vahvistetaan heikkoja ääniä ja vaimennetaan voimakkaampia ääniä. Näin pyritään luomaan tehoa erityistehoa esimerkiksi puheeseen, musiikkiin tai mainoksiin. (Koivumäki 1993,11-12.) Kehomieskone -dokumentti kompressoitiin sen rakenteen valmistuttua edellä mainituista syistä. Sekä hiljaisemmat että voimakkaammat äänet erottuvat kirkkaampana ja äänen tilallinen liike on havaittavissa selvemmin. Kompressoinnin tarve nousi ajatuksesta dokumentin esittämisestä radiossa. Radiossa voimakkaat äänen voimakkuuden vaihtelut voidaan kokea epämiellyttävänä. Yhtäkkäinen äänen voimakkuuden vaihtuminen hiljaisesta hyvin voimakkaaseen voi aiheuttaa halun olla kokonaan kuuntelematta. Äänikerronnan näkökulmasta dynamiikalla tarkoitetaan kerronnallisen kuvion ja taustan välisiä vaihteluita, joiden voimakkuuden muutoksilla pyritään korostamaan tai häivyttämään ääntä tarpeen mukaan.

Aineistostani kävi ilmi, että Kehomieskoneessa puhujan dynamiikka on pientä. Kertojan puhe kuului koko ajan melko samalla tasolla. Sen sijaan liikeäänimateriaalissa dynamiikan vaihteluita oli käytetty nostamaan liikeääniosiot taustasta itsenäisiksi kertosiksi kohtauksiksi. Tanssi-ilmaisussa dynamiikan vaihtelut ovat keinoja, joilla luodaan



kiinnostavuutta. Olennaista on siis muutos: jos liiketekijöissä ei tapahdu muutoksia puuttuu ilmaisusta dynamiikka (Anttila 1999, 29). Äänikerronnassa puhutaan kapeasta ja tanssissa esim. tasapaksusta dynamiikasta.

### *Kuvio ja tausta*

Havaitsemiseen liittyvien ilmiöiden tutkimiseen on voimakkaasti vaikuttanut 1920-1930 luvulla syntynyt hahmopsykologinen teoria (Koivumäki 1993, 25-26). Teorian keskeisenä ajatuksena on, että havainto on enemmän kuin osiensa summa (Parviainen 2006, 83). Hahmoteorialle ominaista on näkemys havaintojen synnystä ihmisen aktiivisen ja luovan toiminnan tuloksena. Keskeinen metodi oli kokeellinen tutkimus, jonka tavoitteena oli osoittaa ihmisen pyrkimys hahmokokonaisuuksien jäsentämiseen. Tämä johti havaintoja ohjaavien hahmolakien muotoutumiseen. Ne syntyivät näköhavaintojen tutkimuksesta, mutta ovat osittain sovellettavissa myös kuulemisessa (Aro 2006, 22-23; Koivumäki 25-27.) Kuvion ja taustan erottelu on useimmille aisteille yhteinen ominaisuus. Sillä tarkoitetaan havaintojärjestelmän kykyä erotella ääniä, valon muodostamia kuvioita, kosketuksia, hajuja tai makuja toisistaan. Kohteet erotetaan kuvioksi tai taustaksi havainnoitavan kohteen ominaisuuksien perusteella (Koivumäki 1993, 26). Esimerkiksi koko ja symmetria vaikuttavat siihen mitä koetaan kuvioksi ja mitä taustaksi. Kuvassa pieni alue voidaan hahmottaa kuvioksi ja suuri alue taustaksi. (Aro 2006, 23.) Kuvio/tausta -ajattelua voidaan soveltaa äänikerronnan suunnitteluun. Tilavaikutelmat ja akustiikat voivat muodostaa taustan esimerkiksi kuviona toimivalle puheelle, samoin kuin orkesteri muodostaa taustan soolosoittimelle. Paljon yksityiskohtia sisältävät äänet soveltuvat yleensä huonosti taustaksi.

Äänten keskinäisiä voimakkuussuhteita voi tietoisesti säädellä niin, että kuvio ja tausta vaihtelee, mikäli tämä on kerronnan kannalta järkevää. (Koivumäki 1993, 27.) Kehomieskone dokumentissa tämä kävi ilmi kertovien puheosuuksien ja liikeäänimateriaaliosuuksien vaihtelulla siten, että häivyttiin liikeäänimateriaalia välillä puheen taustaksi. Halutessani nostaa liikeäänien huomion keskipisteeksi, poistin puheen niistä kohdista kokonaan. Liikeääni toimi siis puheen taustana ja itsenäisenä kuviona.

Puhe ei toiminut liikeäänimateriaalin taustana, koska se sisältää paljon yksityiskohtaista tietoa, jota oletin kuulijan alkavan merkityksellistää ja tietoisesti kuuntelemalla nostaa

havaintokentän pintaan. Oletan että tällaisessa tilanteessa olisi voinut tapahtua niin, että liikeäänimateriaali olisi voinut joutua ”pakotetusti” taustaksi ja puhe olisi noussut kuvioksi. Liikeääni voi vaikuttaa olevan puheelle alisteisessa roolissa, näin en kuitenkaan itse ole tarkoittanut sen olevan. Liikeääni rakentaa puheelle rinnakkaisen tarinan. Puhuttu kieli on yhteisyyden rakentamisen väline, joka antaa mahdollisuuden jakaa kokemuksia, välittää tietoa ja siirtää perinnettä sanallisessa muodossa. Puhuttuun kieleen kiteytyy yhteisön tapa kohdata, ymmärtää ja tulla toimeen ympäröivän todellisuuden kanssa. Tämä merkkikieli voidaan nähdä sosiaalisen minän edellytyksenä, mikä tulee havainnolliseksi pohdittaessa omaa puhetta. Kun ihminen puhuu, hän kuulee samalla itsensä puhuvan eli hän representoi itseään kielellä ja samalla liityt kielen kautta muihin samaa kieltä puhuvien yhteisön jäseniin. Puhetta voidaanakin pitää kanssakäymisen perustana. (Kunelius 2003, 29-30; Blomberg 1997, 154.) Tätä taustaa vasten puheen merkitys dokumentissa on ilmeinen. Toki liikkumisen, joka sisältää eleet ja ilmeet, katson oman tanssinopettajan ammattini valossa olevan vähintään yhtä tärkeää kanssakäymiselle.

### *Liikeäänten funktioita*

Liikeäänimateriaalin dynaamisilla vaihteluilla pyrin toteuttamaan myös ajatusta siitä, että puheen taustalla kuuluvilla liikkeen äänillä voi olla useita funktioita. Tässä työssä niitä oli kolme: ensimmäisen voi ajatella siten, että tanssija ikään kuin säestää itseään, vahvistaa omaa sanomaansa ”tekemällä työtään”, jota kertojana kuvailee. Toinen funktio on äänikerronnallisesti kerronnan aiotut representaatiot eli liikkeen äänen sijoittaminen siihen kontekstiin, johon minä olen tekijänä sen tarkoittanut. Tällä tarkoitan vaikkapa Kehomieskoneen -äänen voimistumista. Kolmantena funktiona pidän hiljaisemman äänen toimimista tässä myös dramaturgisesti ikään kuin suvantoina, voiman keräyksenä, josta kerronnassa ponnistetaan täyteen voimakkuuteen tai laajuuteen. Tämän edellä kuvatun suvantofunktion ajatuksen olen siirtänyt suoraan koreografisesta työkentelystäni äänikerronnan rakentamiseen. Teoksissani on aina suvantoja, kohtia joissa katsoja voi hengähtää, tunnistaa jotain teoksessa aiemmin käsiteltyä tai liittyä uuteen esiteltyyn teemaan.

Täyttä hiljaisuutta en Kehomieskoneessa käyttänyt ollenkaan. Testasin sen käyttämistä kohtauksessa Kehokone niin, että za-ääni toistui neljä kertaa ja viimeisen za-äänen ja

seuraavan lauseen väliin sijoitin vaihtelevanmittaisia taukoja. Palasin kuitenkin alkupe-  
räiseen suunnitelmaani. Za-äännet toistuvat neljä kertaa ja seuraava lause alkaa suoralla  
leikkauksella. Za-ääntä seuraava lause alkoi intonaatiolla, joka sai aikaan vaikutelman  
siitä, että kertoja aikoo jatkaa edellistä sanomaansa lausetta, vaikka olin leikannut sen  
pois. Ratkaisin asian niin, että tämä Za:han loppuva tanssijan liikeäänikohtaus toimi  
ikään kuin lauseen alkuna, jota kertoja sitten puheellaan jatkaa ja täsmentää. Kerronnal-  
lisesti Kehokone -osiossa äänimassan lisääntyminen ja sen aiheuttaman polyfonian  
muuttuminen melkein kakofoniseksi loi koko teoksen dramaturgisen kliimaksikohdan.

Kliimaksikohdan muodostavat yhdessä sekä äänimassan kasvaminen pikkuhiljaa, äänen  
voimakkuuden äkkinäinen muutos että siirtyminen takaisin ”peruskuvioon” eli puhee-  
seen ja siinä kehon vammautumisen pohdintaan. Tässä kliimaksikohdassa olen pyrkinyt  
luomaan tanssijan ja kertojan tarinoiden välille keskustelun. Tanssijan liikeääni esittää  
sanattoman näkemyksen siitä, kuinka käy jos kehoa kohtelee ”tunteettomasti” kuin ko-  
netta. Se menee rikki. Tähän puhuttu kertojan tarina vastaa pohtineensa, sitä miten hän  
suhtautuisi vammautumiseen. Kehokone ikään kuin kysyy: ”Mitä jos vammautuisit?”  
ja kertoja vastaa puhuen miettineensä asiaa. Tässä siis kertojapositiot keskustelevat  
keskenään, vaikka tanssijan tarina ei olekaan puhuttu vaan perustuu liikeäänimateriaa-  
liin. Tämän tutkimuksen kontekstissa ole kiinnostunut siitä, voiko kuulija ymmärtää  
tämän dialogin niin kuin minä olen sen tarkoittanut ymmärrettäväksi. Viiden ja puolen  
minuutin mittainen dokumentti voi radiolähetyksessä mennä ohi niin nopeasti, että siitä  
ehtii ehkä muodostaa vain joitain hataria mielikuvia.

### **4.3. Musiikillistettu rytmi luo tarinaa**

Rytmi voidaan määritellä ajan täyttämiseksi säännönmukaisilla tapahtumilla. Sävelteos-  
ten muodon ymmärtäminen perustuu siihen, että tietyt musiikilliset ilmiöt seuraavat  
toisiaan tavalla, jonka kuulija pystyy hahmottamaan. Rytmillä ei tarkoiteta pelkästään  
rytmillistä pulssia vaan myös musiikillisten tapahtumien säännönmukaisuutta. Myös  
kirjallisissa ja visuaalisissa teoksissa voidaan havaita rytmi, joka syntyy ilmiöiden joh-  
donmukaisesta ja kehittyvästä esiintymisestä. (Mute 2011.) Rytmillä tarkoitan tässä  
tutkimuksessa sekä musiikillista rytmiä eli liikkeen äänen muodostamaa rytmiä doku-

mentissa että teoksen kokonaisuuden osion suhteiden luomaa dramaturgista rytmiä. Liikerytmin tuottajana ovat tässä kehovasteiden äänet, millä tarkoitan kehon vasteita itseensä tai fyysiseen tilaan. Vaste merkitsee tämän tutkimuksen kontekstissa kehollista kosketusta esimerkiksi taputtamalla, jalkaa tömistämällä tai lattian pintaa sivelemällä. Kosketuksen voimakkuuden ja dynamiikan vaihtelut tuottavat erilaisia ääniä: läpsäys ei ole fyysisesti eikä äänellisesti sama asia kuin hipaisu.

Rytmi alkaa usein hahmottua toistuvassa rytmikkäässä äänessä siten, että se asettautuu sykkeeseen joko tasa- tai kolmijakoisena. Samat iskut ilman painotusta voi kuulla ihan kummalla tavalla tahansa (Mute 2011). Musiikissa tahtilajit ovat kaksi- tai kolmijakoisten rytmien yhdistelmiä (Koivumäki 1993, 46). Perussykkeen ihmisen kuulemiselle luo oman sydämen syke, joka on tasajakoinen. Rytmillä tarkoitetaan tässä tutkimuksessa tietystä ajassa toistuvaa sykähdyksen sarjaa. Pelkkä syke ei kuitenkaan luo rytmiä, vaan sen hahmottamiseen tarvitaan sekä muotoa että jaksottaisuutta. (Koivumäki 1993, 45.) Rytmi on ympäröivässä äänimaisemassa koko ajan läsnä ja se ilmenee muutenkin kuin musiikissa. Luonto, selkeimpänä rytmillisenä esimerkkinä meren aallot, liikenne, vuorokauden vaihtelut ja vuoden ajat jaksottavat aikaa jokapäiväisessä elämässä. Musiikillinen muoto syntyy painollisten ja painottomien äänten vaihteluista. Eri kulttuureissa on erilaisia musiikillisia rytmikäsityksiä, mikä osaltaan suuntaa rytmin kuulemista. Länsimaisen musiikin rytmimaailma on voimakkaasti painottunut tasajakaisuuteen. (Koivumäki 1993, 45-46).

Aineistosta ilmeni, että musiikillinen rytmisyys syntyi tässä teoksessa kehovasteiden tuottamalla äänillä sekä niistä leikatuilla ja muokatuilla pätkillä. Musiikillinen rytmi on läsnä jokaisessa liikeäänikohtauksessa, mutta muutamissa niistä se tuli voimakkaimmin esiin. Kohtauksessa *Arkkiäänet* eli alkupuhinat, joka oli muokkaamaton, autenttinen tanssijan tuottama liikeääniosio, rytmillisyyttä kuului siten, että hengityksen ja kehon äänet toistuvat samantyyppisinä useamman kerran peräkkäin. Alkupuhinat kohtauksen liikeääni oli äänimateriaalia dokumentin aikaan saamiseksi läpikäydessäni kuin turvallinen satama. Tällä tarkoitan sitä, että hyvin epämääräisestä, sekarytmisestä materiaalista nousi ensimmäisenä tämä yksi kohta yksinkertaisuudessaan selkeimmäksi liikkeen rytmiä kuvaavaksi. Se valikoitui aivan alussa teoksen aloittajakohtaukseksi juuri tuon toistuvan rytmin ja selkeyden vuoksi. Toisaalta se oli myös jollain tavalla salaperäinen, minkä ajattelin voivan houkutella kuulijan dokumenttini ääreen.

Musiikillinen rytmisyys kuuluu hyvin myös kohtauksessa *Kehokone*, jossa rytmi on luotu liikeäänimateriaalia muokkaamalla. Äänitetystä materiaalista valitsin joukon ääniä, joiden järjestystä muuttamalla, ääniä monistamalla ja kaiuttamalla sain toistumaan tietyn rytmikuvion koneen representoijana. Kehokone -kohtaus syntyi monipolvisesta rytmistä, useista päällekkäisistä äänistä, jytinästä, voimistuvasta äänestä, toistosta ja kaiuttamisesta. Musiikillisen rytmin rakensin siten, että kultakin äänitetyltä liikeääniraidalta etsin ne kohdat, jotka sisälsivät tunnistettavissa olevan rytmin. Leikkasin ensin nuo pätkät useille stereoraidoille ja laitoin ne peräkkäin ja päällekkäin. Kaiutin ja yhdistin useita pätkiä saadakseni esimerkiksi jalan tömähdyksen toistumaan. Samoin kaiutin pätkää, jossa kuuluu käsien läpsäyksiä. Yhdistin sitten jalkojen töminän ja käsien läpsäytykset. Niihin yhdistyy myös muita kehon ääniä: vaatteiden kahinaa ja jalkojen suhinaa lattiaa vasten. Tämän pätkän jälkeen mukaan tulee nopeampi samalla tavalla tehty pätkä, missä rytmi kiihtyy. Tämä kiihtyvärhythminen osio sisältää edellistä enemmän suulla tuotettuja henkäyksiä ja onomatopoeettisia äännähdyksiä. Kiihdyttämisen lisäksi myös äänen massa ja voimakkuus kasvaa ja putoaa äkisti lakipisteestään toistuvaan za-äänteeseen.

### *Kolmijakoisuuden kaipuu*

Huomasin leikkausvaiheessa, että olisin voinut äänitysvaiheessa pyytää tanssijalta joi-tain tiettyjä rytmejä ja toistamaan niitä jonkin aikaa luodakseni musiikillistettua rytmiä. Olisin todennäköisesti pyytänyt tanssijaa tuottamaan kolmijakoista liikettä ja säestä-mään itseään onomatopoeettisesti. Koen että kolmijakoinen liike on helpointa äänen perusteella hahmottaa tanssiksi. Kehovasteiden tuottamaa rytmiä voidaan kuvata myös keinoitekoisesti esimerkiksi musiikilla, mikä varmasti olisi ollut aivan yhtä toimiva vaihtoehto. Aineistoni perusteella väitän, että kinesteettisen kuulemisen näkökulmasta juuri arkkityyppiset kehon äänet toimivat hyvin kehon liikkeen representoijana.

Oman kokemukseni mukaan kolmijakoisen swing -tyyppisen liikkeen ääni on helposti mielletävissä tanssiksi myös äänikuvassa. Fyysisten liikkeiden voimavaihtelu syntyy energian vapautumisesta eri määrinä ja eri tavoilla: tasaisena virtana, rytmikkäinä pul-seina ja heilurimaisesti. Swing -liike on tyypillinen heilurimainen energian purkaus. (Anttila 1994, 30). Sitä kuvaa hyvin golf-pallon lyöminen. Liike lähtee lakipisteestä a ja

saavuttaa suurimman voimansa alimmassa pisteessään, jonka jälkeen liike jatkaa lakipisteeseen b. Swing-liike voidaan hahmottaa kolmijakoiseksi, jollainen on myös valssin perusaskel. Tanssinopettajakokemukseeni perustuen väitän, että kolmijakoiseen musiikkiin liikuttaessa etenkin pieni lapsi alkaa tuottaa swing-tyyppistä liikettä. Samoin oman kokemukseni mukaan myös jotkut aikuisetkin tanssijat ovat kokeneet ”tanssivansa” enemmän kolmijakoiseen musiikkiin liikuttaessa. Vaikka nämä kokemukset eivät nousseet tämän tutkimuksen prosessissa, eikä nouse produktissa kovinkaan merkitykselliselle tasolle, pidän kuitenkin edellä kuvaamaani kokemusta relevanttina äänikerroksen suunnittelun näkökulmasta. Yllä mainitut kuvaukset, tasainen virta, rytmikäs pulssi ja heilurimaisuus, voidaan yhdistää myös äänisuunnitteluun. Näiden kuvausten tuottamia assosiaatioita voidaan kuulla Kehomieskoneen liikeääniosioissa. Tasainen virta kuuluu *Tanssiva, keskusteleva keho* -kohtauksessa ja *Kehokoneessa*, rytmikkäät purkaukset kuuluvat parhaiten *Voimakas keho* -osassa, lisäksi siinä on kuultavissa myös hieman heilurimaisuutta. Vielä selkeämmän heilurimaisen eli kolmijakoisen rytmikuvion olisin siis saanut pyytämällä tanssijaa tekemään esim. valssirytmistä liikettä, jotta olisin saanut sen kuulumaan selkeämmin dokumentissa. Näin olisin voinut tukea vielä voimakkaammin kuulijan kokemusta siitä, että puhiseva henkilö tanssii. Toisaalta kuultavan liikkeen ei ole dokumentissani välttämätöntä mieltä tanssiksi.

Leikkausvaiheessa herännyt kolmijakoisuuden kaipuu oli ainoa kohta prosessissa jossa kaipasin etukäteen tehtyä käsikirjoitusta. Mietin myös monta kertaa järjestäkö pelkäämään tämän kohtauksen vuoksi uusintaäänityksen. Päädyin kuitenkin siihen, että liian voimakkaasti muotoiltu rytmikuvio olisi noussut liian erilliseksi muusta materiaalista, koska kuitenkin halusin säilyttää kehonliikkeen improvisoidunkuuloisen luonteen. Olen jälkeinpäin miettinyt myös sitä, mikä merkitys sillä oli, että liikkeen tuli äänitystilanteessa olla improvisatorista. Päädyin siihen, että olisin todennäköisesti ohjaajana lähtenyt ohjaamaan liikaa liikkeen tuottamaa ääntä. Olisin keskittynyt tanssitapoihin, joista kuuluu voimakkaasti ääntä. Näin toimien olisin voinut kadottaa jotain olennaista liikkeen äänen autenttisuudesta, mikä nyt kuuluu dokumentissa. Tässä pohdinnassa sekoittuvat tanssintekijän ja dokumentin tekijän roolit toisiinsa. Äänellisen lopputuloksen kannalta tiukempi tanssijan ohjaus äänitystilanteessa olisi ollut tarpeen. Toisaalta humanistisen tanssikäsitykseni mukaan oli parempi pysytellä luonnollisesti, liikaa pakottamatta syntyvässä liikkeessä ja sen äänessä.

## *Foley -äänet*

Keinotekoisesti luoduilla äänillä voidaan luoda tulkintaa siitä millainen ääni voisi kuvata tietyntyyppistä liikettä. Esimerkkinä sarjakuvista tai animaatioelokuvista tuttu nyrkin iskun ääni, jota on sanallistettu vaikkapa ilmauksilla crash, viuh, kabow, pow, släm tai smash. Onomatopoeettisten äännähdyksien sanallistamisella voidaan luoda sarjakuvan äänikerronta, jonka avulla lukija täydentää kuvien väliset aukot toiminnalla. (Huitula 2000.) Edellä mainitut onomatopoeettiset visuaalistetut äänet representoivat liikkeen ääniä. Ne voivat assosoida siitä, miltä nyrkin isku voisi kuulostaa. Ne voivat toimia äänisuunnittelijalle ohjeena siihen, millaista ääntä hänen tulee etsiä tai luoda itse. Elokuvan teossa varta vasten luotuja tehosteääniä kutsutaan Foley-ääniksi. Sillä tarkoitetaan Jack Foleyn kehittämää menetelmää tuottaa autenttisen kuuloisia äänitehosteita keinotekoisesti jälkiäänityksenä. Esimerkiksi sydämen syke voidaan toteuttaa kankaan vetämisellä kahteen suuntaan tai lumihangessa kävely perunajauhoja apuna käyttäen. Oikea nuotion ääni voi radiossa kuulostaa pelkältä huminalta, mutta toimiva ääni voidaan tuottaa sellofaania rutistelemalla. Pommin (esim. sodan representoijana) voi toteuttaa pudottamalla vesipisaran kuumalle hellalle (Filmsound.org 2011; Niemelä 2011, Honka 2006; Lindholm 1997, 86.) Yhdyn radiodokumentaristi Satu Härkösen (1997) mielipiteeseen siitä, että äänen alkuperä tai tapa millä äänet on tuotettu, ei sinänsä ole tärkeä. Tärkeänä Härkönen näkee sen, että kullakin äänellä on oma tehtävänsä aiheen käsittelyssä mielikuvien ja tunteiden herättäjänä (Härkönen 1997, 131.) Radiodokumentin tekemiseen usein kuitenkin liittyy jonkinasteisesti autenttisen äänen käyttämisen perinne, minkä vuoksi minä pysyttelin alkuperäisen materiaalin muokkauksessa.

Kristian Huitula (2000) kirjoittaa sarjakuvasta, mutta tukeudun hänen käsitykseensä onomatopoeettisten äännähdyksien osalta ihmisen kyvystä täydentää myös äänikerronnassa. Tutkimukseni aineistosta kävi ilmi, että onomatopoeettiset äännähdykset ovat ensiarvoisen tärkeässä asemassa liikkeen ilmentämiseksi auditiivisessa mediassa. Kristian Huitula antaa onomatopoeettisille visuaalisille ilmauksille sarjakuvassa pääasiassa äänen kuvaamisen merkityksen, kuitenkin toisaalta hän viittaa niiden mahdollisuuksiin liikkeen kuvaamisessa (Huitula 2000). Tämän tutkimuksen kontekstissa äänen ollessa pääosassa onomatopoeettisilla äännähdyksillä on niin ikään liikkeen ilmentämisen merkitys. Tässä tulee esiin myös aistien toisiaan täydentävä luonne. (Tiippana 2006, 177-183.)

Musiikin käyttö Kehomieskone -dokumentissa olisi ollut helppo ratkaisu kuvaamaan sitä, että liikkuva ihminen tanssii. Mahdollisuutena olisi voinut olla esim. tunnetun balettimusiikin esimerkiksi Tšaikovskin Joutsenlammen eri osien käyttäminen liikkeen ääniä tukemassa. Musiikilla voidaan viedä ihminen tiettyyn aikaan tai paikkaan: itämainen musiikki esimerkiksi sitarilla soitettuna voi luoda assosiaation esimerkiksi Intiasta. Musiikin käyttämiseen en kuitenkaan halunnut lähteä, koska nimenomaan kehon liikkeiden autenttiset äänet ovat tutkimuksen tavoitteen kannalta merkityksellisempiä.

Äänimateriaalivalinnoissa seikkailin useissa eri vaihtoehdoissa etenkin kone-estetiikan luomisessa. Aluksi aion äänittää kaivinkoneen ääntä ikään kuin säästykseksi tanssijan liikkeelle, jolloin kaivinkone olisi ”tanssinut omaa tanssiaan” äänikuvassa. Tällä olisin myös liittänyt eri ammateissa toimivat miehet toisiinsa. Seuraava vaihtoehto oli painokoneen äänittäminen, koska sain ajatuksen koneesta, joka alkaa liikkua ihmisen toimesta, mutta jatkaa sitten työtään itsenäisesti. Lisäksi ajattelin painokoneen tuottavan rytmikästä ääntä, jonka olisi voinut yhdistää tanssijan rytmikkääseen ääneen. Lopulta kaikkien näiden seikkailujen jälkeen halusin kuitenkin pitäytyä uskollisena alkuperäiselle tutkimusaiheelleni: kehon liikkeen kuvaamiselle äänellä. Jos olisin ottanut koneet mukaan, koin että olisin vetänyt maton alta koko tutkimukselta. Olisin todennut jo tutkimuksen alkuvaiheessa, ettei kehon liikettä voi kuvata äänellä, vaan avuksi pitää ottaa muut äänen tuottajat. Toki ihmisen kehon liikeäänen ja koneen äänen sulautuminen toisiinsa olisi varmasti ollut mielenkiintoisen kuuloinen yhdistelmä.

## **5. PUHE JA LIIKEÄÄNI DRAMATURGIAN RAKENTAJINA**

Tässä luvussa käsittelen puheen ja liikeäänen merkitystä äänikerronnalle Kehomieskone -dokumentissa. Lisäksi pohdin Kehomieskoneen dramaturgista rakennetta ja käyn läpi liikeäänimateriaalin representaatioita tekijän näkökulmasta. Dokumenttini muodon voisi katsoa olevan draamallinen hybridi, jossa näyttäytyy toisaalta vahvasti aristoteelinen suljettu draaman malli, mutta myös avoin, analysoiva ja maailmaa ihmettelevä ote, joka ei kuitenkaan dramaturgisena mallina saa tässä dokumentissa suurta painoarvoa, vaan on enemmän teokseen suhtautumistapa. Dokumenttini perustuu ennemminkin pohtivalle, kuvailevalle kerronnalle kuin selkeiden ristiriitojen välisille jännitteille,



minkä vuoksi draaman mallia voidaan pitää avoimena. Jännite kuitenkin on olemassa puhe-kerronnan ja liikeäänikerronnan välisessä dialogissa. Tämä ilmeni aineistostani vastatessani kysymykseen *mitä teoksessa kuuluu?*

Dokumentin rakenne luo dramaturgisesti kerrontaa puhekohtausten ja liikeäänimateriaalikohtausten avulla. Luvussa 3.1. Radiodokumentti Kehomieskone tutkimusaineistona esittelin kohtausluettelon muodossa teoksen rakenteen. Tästä luettelosta voidaan havaita, että ajallisesti suurin painoarvo teoksen näytöksistä on Keho koneena -näytöksellä, jonka pituus on n. 2 minuuttia 52 sekuntia. Kuitenkin on huomattava, että teoksen keskeinen sanoma ei sijoitu ajallisesti pisimpään näytökseen, vaikka teoksen kulminaatiopiste äänellisesti sijaitseekin kehokone -kohtauksen lopussa. Teoksen keskeisin sanoma tulee esiin viimeisessä näytöksessä eli Keho työkaluna -näytöksessä, jonka Höylä -kohtauksessa kertoja päätyy ajatukseen kehostaan työkaluna.

Tämän tutkimuksen kontekstissa on kiinnostavaa, että dokumentin liikeäänimateriaalien yhdistelmälle annan tekijänä tanssiteoksen merkityksen. Kuunnellessani dokumenttia, liikeäänimateriaali representoi kokonaista dokumentin mittaista tanssiteosta ei pelkästään tanssia. Näin huomaan taas esiin tulevan hiljaisen tiedon, joka näyttäytyy tässä tapauksessa tanssinopettajan tai koreografin hiljaisena tietona teoksen rakenteesta. Mikäli puheosuudet poistettaisiin voisi pelkän liikeäänimateriaalin kuuntelemisella saada kuvan jonkinlaisesta kokonaisuudesta. Siinä on rauhallisempia ja voimakkaampia kohtauksia. Se, edustaako se jollekulle muulle vastaanottajalle tanssia, ei kuulu tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteisiin, koska näkökulmana on tekijän aikomukset, ei vastaanottajan kokemukset. Teos on siis alkanut elää minulle tanssiteoksena ja kuvina. Ympyrä siis sulkeutuu, sillä ennen dokumentin tekemisen aloittamista ”näin” dokumentin kuvina.

### *Dramaturgia*

Jouko Aaltosen (1993, 45) mukaan dramaturgia on asioiden esittämistä niin, ettei yleisö pitkästy. Dramaturgia on väline, jonka avulla rakennetaan materiaalia ja voidaan kirjoittaa teokselle käsikirjoitus (Karisto & Leppänen 1997, 57). Draama on toimintaa jolla jäljitellään tai kuvataan inhimillistä käyttäytymistä ja se perustuu kykyyn samastua henkilöihin ja tapahtumiin. Kaikki esitykset eivät kuitenkaan kuulu draaman lajityypin

alle, vaan draamallista rakennetta, draamamuotoa voidaan pitää yhtenä mahdollisena lähestymistapana ohjelmaa tehtäessä. (Aaltonen 1993, 45.) Dramaturgialla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa dokumentin puheen ja liikeäänimateriaalin välisiä suhteita dokumentin ja sen äänikerronnan rakentumisessa. Dramaturgia syntyy kohtauksista, niiden sisältämistä jännitteistä ja koko teoksen draamallisesta kaaresta. Kun jännite viritetään alussa ja puretaan lopussa, tulee teoksesta kokonainen. (Aaltonen 1999, 49; Nikkinen 2008, 75.) Pohdittaessa dokumenttia strukturalistisesta näkökulmasta voidaan teoksen muodolla nähdä olevan hyvin keskeinen rooli siinä kuinka se imee mukaansa. Radio-kuunnelman rakentamista tutkinut Tim Crook (1999) sitoutuu aristoteeliseen näkemykseen draaman mallista sanoessaan, että muodon kanssa tulisi olla armoton; pitää olla sekä hyvä alku että loppu. Jokaisella osalla tulisi olla oma kysymyksensä, johon kuulija haluaa vastauksen. (Crook 1999, 215.) Lisäksi aristoteeliseen näkökulman mukaan draamassa on oltava myös keskikohta.

Aristoteleen *Runousoppi* ja sen aristoteelinen näkökulma on jo yli 2000 tuhannen vuoden ajan toiminut draama- ja näytelmäkirjallisuuden yhtenä keskeisenä lähtökohtana, josta käsin teoksia rakennetaan tai jonka anti-malliksi teoksen rakenne voidaan määrittellä. Aristoteelista kolmen näytöksen mallia käytetään usein juonen rakentamisen perusmallina (Aristoteles 1967, 27, 62; Aaltonen 1999, 49; Nikkinen 2008, 80; Hiltunen 1999, 47; Reitala & Heinonen 2003, 13). Aristoteleen *Runousoppi* on kuitenkin ajoittain hyvin vaikeaselkoinen ja hyvin tulkinnanvarainen. Vaikka Aristoteles käsittelee kirjoituksessaan oman aikansa tragedioiden tyypillisiä piirteitä yleisluontoisten näytelmäkirjoittamisen ohjeiden sijasta, on hänen kirjoitukseensa alettu myöhemmin suhtautua normatiivisena säännöstönä. (Reitala & Heinonen 2003, 14.) Aristoteles esittelee kolmen näytöksen mallin, jossa ensin tulee olla viritys, eli asioiden, henkilöiden, miljöö, ohjelman tyylin ja ratkaisua vaativan ongelman esittely. Toisessa näytöksessä ristiriidat kohtaavat: ne kasautuvat ja törmäävät. Kolmannessa näytöksessä ongelma ratkeaa, jos se on mahdollista. (Karisto & Leppänen 1997, 59-60.)

Aristoteelista draamamuotoa kutsutaan myös suljetuksi muodoksi ja sen vastakohtana on pidetty avointa draaman muotoa, joka on suljettua eeppisempi ja saattaa koostua sattumanvaraisiltakin tuntuvien tapahtumien yhteen nivomisesta. Avoimen draaman ei välttämättä tarvitse sisältää niin selkeää huippukohtaa kuin suljettu draama yleensä, eikä välttämättä myöskään ongelman ratkaisua. Puhtaasti suljettuun tai avoimeen muo-

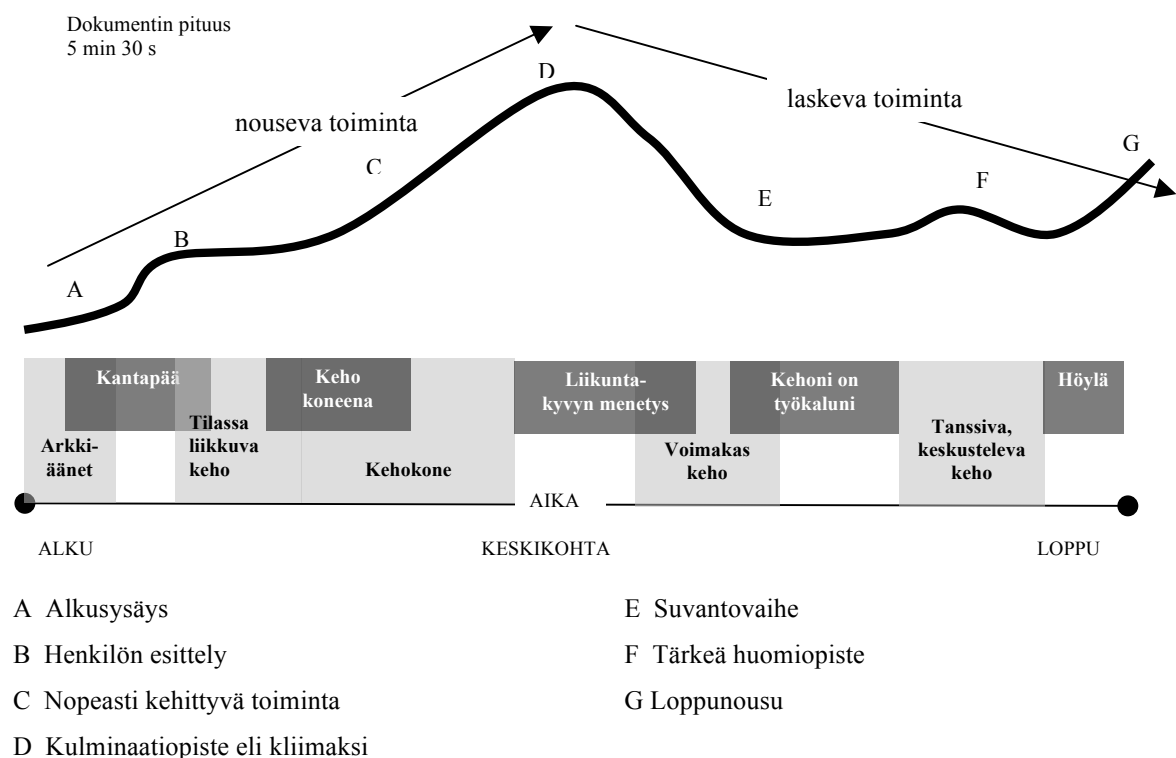
toon sitoutunutta muotoa tapaa harvoin. Usein draama onkin muodoltaan sekoitusta useista eri muodoista. (Reitala & Heinonen 28-29.)

Historiallisesta näkökulmasta suljettua aristoteelista dramaturgiaa ovat eniten haastaneet avointa muotoa edustaneet brechtiläinen dramaturgia ja absurdi draama, joiden vaikutus nykyaikaiselle dramaturgisten tyylien kirjolle on huomattava (Reitala & Heinonen 2003, 42-34). Bertolt Brechtin edustama näkökulma sijoittaa esityksen seuraajan tarkkailijan rooliin, missä tämä analysoi tapahtumia. Aristoteelisessa muodossa esityksen seuraaja pyritään kokemaan samastumista suhteessa päähenkilöön tai henkilöihin. Draamallinen muoto välittää tunteita ja elämyksiä, brechtiläinen eepinen puolestaan korostaa älyä, maailmankuvaa ja argumentaatiota. Brecht käyttää termiä vieraannuttaminen, jolla tarkoitetaan keinoja pyrkiä estämään esityksen seuraajan kritiikitön samastuminen tapahtumiin. (Aaltonen 1993, 77-78.)

Gustav Freytagin draaman visuaalinen malli on saanut aristoteelisen draaman rakennemalleista vakiintuneimman aseman Runousopin esittelemän mallin jälkeen. Mallin pohjana oli suljettu aristoteelinen draama ja Freytag pyrkikin kaavan yleispätevyyteen ja normatiivisuuteen. Freytagin kaavaa on käytetty sittemmin klassisen dramaturgian dynamiikan kuvaajana. (Reitala ja Heinonen 2003, 39). Freytag on jakanut draaman viiteen vaiheeseen, jonka vastavoimille perustuva toiminta muodostaa käyrän. Toiminta nousee huippukohtaan asti ja siitä eteenpäin se on laskevaa. Freytagin mallin vaiheet ovat: ekspositio eli esittelyjakso, konflikti eli ristiriidan ilmaantuminen, komplikaatio eli kehittäminen, kriisi tai klimaksi ja loppuratkaisu. (Aaltonen 1999, 59.) Gustav Freytagin sitoutuessa aristoteelisen draaman näkökulmaan hänen kaavansa koskee siis tragediaa, mutta on silti hyödynnettävissä erilaisiin dramaturgisiin esityksiin.

Vastavoimina Kehomieskoneessa voidaan kokonaiskerronnallisesti nähdä se, että alussa kertoja pohtii kehoaan hyvin filosofisesti, kuinka hän esimerkiksi ajattelee kantapäitään ollakseen maailmassa enemmän läsnä. Kehollisuuden pohtiminen näyttäytyy välttämättömyytenä, itseisarvoisena maailmaan sijoittautumiseksi. Lopussa kertoja toteaa, että hänen kehonsa ei ole itseisarvo, vaan työkalu. Kertoja kyseenalaistaa oman näkemysensä siitä, miten maailmassa ollaan läsnä. Vastavoimina eri kerronnan tasoilla voidaan nähdä tanssijan tarinan eli liikeäänimateriaalin kommentoiva suhtautuminen kertoja tarinaan. Olen ohjaajana pyrkinyt rakentamaan tanssijan tarinan representoi-

maan kertojan keskustelukumppania. Nämä ”keskustelijat” ovat välillä samaa mieltä ja välillä tanssijan tarina haastaa kertojan pohtimaan sanomaansa toisista näkökulmista. Hannu Karisto ja Airi Leppänen (1997) toteavat, että äänillä voidaan nähdä olevan oma tehtävänsä, kertova ja kuvaileva. Radiodokumenteissa käytetäänkin sekä realistisia että varta vasten luotuja äänimaailmoja siten, että niillä on muitakin funktioita kuin kuvittaminen, niillä voidaan luoda mielentiloja. (Karisto & Leppänen 1997, 68-69.) Esityksessä ei välttämättä aina toteudu kaikki draaman osa-alueet täydellisenä ja esimerkiksi hyvin lyhyen ohjelman kyseessä ollen voi olla haastavaa tehdä rakenteesta monipolvinen, jos asiat tapahtuvat reaaliajallisesti nopeasti. Kuvassa 4 olen soveltanut Gustav Freytagin mallia Kehomieskoneen dramaturgisen kaaren havainnollistamiseen.



Kuva 4: Kehomieskone -dokumentin dramaturginen kaari.

Olen käyttänyt dokumentissa erimittaisia kohtauksia ja pohdittaessa tuotosta immersivisyyden näkökulmasta tukeudun Tim Crookin (1999) ohjeeseen radiokuunnelmien tekemisestä. Crook mainitsee, että kohtauksien pituuksien valinnassa kaikkea väliltä 2 sekunnista 45 sekuntiin kannattaa kokeilla (Crook 1999, 217). Olen pyrkinyt varioimaan kohtausten pituuksia, jotta kokonaisuus ei alkaisi kuulostaa puisevalta ja tasapaksulta. Immersiivisyydellä tarkoitan mahdollisuutta uppoutua teoksen maailmaan.

Kuvassa 4 esittelemääni kokonaisteoksen draaman kaareen sisältyy sekä liikeäänimateriaali eli tanssijan tarina, että kertojan tarina. Tanssijan tarinan kohtaukset esitetään tummempina laatikoina ja kertojan puhuttu tarina esitetään vaaleamman harmaina laatikoina. Kuvassa 3 ilmenee myös vastaukset kysymykseen *mitä osia teoksessa on sekä kuinka pitkä teos on?* Se osoittaa myös sen, onko kohtauksia feidattu päällekkäin vai siirrytäänkö osasta toiseen suoralla leikkauksella. Termeistä nosto (fade in) ja häivytykset (fade out) tarkoitetaan äänialan ammattitermistössä äänentason nostamista hiljaisuudesta kuuluvaksi ja häivytyksessä puolestaan tapahtuu päinvastoin (Koivumäki 1992, 62).

### *I Näytös: Oleminen maailmassa*

Alussa tanssija esitellään hengittävänä, puhisevana ja tarkoituksena on herättää kuulijassa kysymys: kuka se on ja mitä se tekee? Kohtaus *Arkkiäänet* on tärkeä alkusysäyksen (A) antamiseksi ja kehon olemassaolon ilmaisemiseksi. Esittelyteemassa (B) kertoja aloittaa puhinan jälkeen heti kysymyksellä: *”Koska viimeksi koskit kantapäätäsi?”*. Tässä *Kantapää* -nimisessä kohtauksessa kertoja esitellään miehenä, joka tekee tanssia. Hän puhuu siitä, että kantapään hahmottaminen osana maailmaa missä ollaan voi auttaa olemaan enemmän läsnä. Kuitenkin hän toteaa, ettei kaupan kassajonossa ajattele kantapäitään. Tanssija jatkaa tanssimista vaimeana taustalla.

### *II Näytös: Keho koneena*

Minuutin kohdalla nousee taustäänestä pintaan tanssijan osio, jota kutsun nimellä *Tillassa liikkuva keho*. Tässä osiossa voidaan kuulla tanssijan tilallinen liike vasemmalta oikealle. Tämän jälkeen kohtauksessa *Keho koneena* kertoja puhuu kehon ajattelemisesta koneena, minkä hän kokee tanssintekemistä eli työtään helpottavaksi, hedelmälliseksi ajatukseksi. 1 minuutin 45 sekunnin kohdalla tanssijan ääni alkaa pikkuhiljaa muodostaa selkeää rytmia ja voimistua (C). Keskikohta alkaa hitaasti tanssijan voimistuvalla, rytmikkäällä, polyfonisella äänikuviolla, jota nimitän *Kehokoneeksi*. Kehokoneen ääni muodostuu useista päällekkäisistä tanssijan liikkeen äänestä äänitetyistä stereoraidoista, joita on kaiutettu. Jalkojen tömähdykset tuottavat pohjarytmia. Teoksessa kuuluvat äänet analyysin tuloksina olen jaotellut luvussa 4, taulukossa 1. Keskikohdan kliimaksiksi (D) muodostuu Kehokoneen äkkinäinen hiljentyminen, josta jatkuu neljä

kertaa toistuva za-äännehdyks. Äännehdyksen päälle kohtauksessa *Liikuntakyvyn menetyks* kertoja alkaa puhua miettineensä oman kehonsa vammautumista. Se tulee kuitenkin ilmi, että kertoja ei ole vammautunut. Hän pitää pohdintaa kiehtovana. Tästä alkaa laskeva toiminta, jonka sisällä on kuitenkin vielä suvantovaihe ja yksi pienempi ja suurempi nousu. Suvantovaiheessa (E) kertoja pohtii mahdollisuuksia tehdä taidetta keholaan ja sitä kykenisikö hän vammautumisen jälkeen ohjaamaan yleisönsä ohi vammasta. Tällä tarkoitetaan sitä, että voisiko yleisö edelleen keskittyä, tanssijan vammasta huolimatta, teosten muihin vammaa keskeisempiin elementteihin.

### *III Näytös: Kehoni on työkaluni*

Vammautumista käsittelevää puheosiota seuraa tanssijan kohtaus *Voimakas keho*, jossa tanssijan liikeäänestä kuuluu voimakkaita sekä pidäkkeisiä että purkautuvia ääniä (1.äännehdyks jap, 2.hengityksen pidätys, jossa ei kuulu muuta ääntä, 3. äännehdyks pahuu jossa jalat kuulostavat tömähdyksen lattiaan). Tämä on tarkoitettu ymmärrettäväksi voimakkaiksi ponnistuksen, hypyn ja siitä kuuluvan alastulon ääniksi. Koetan kuvata tällä osiolla kykenevää ja pystyvää, hyvin toimivaa työkalua. Tämän osion olen halunnut nostaa tärkeäksi huomiopisteeksi (F). Kohtauksessa *Kehoni on työkaluni*, kertoja pohtii omaa kehoaan työkaluna. Hän kertoo, että keho on hyvä työkalu silloin kun se toimii, eikä mikään ole rikki. Kertoja ottaa kehoonsa ikään kuin ulkopuolisen suhteen ja miettii sitä, kuinka joskus keho ei täytä hänen sille asettamia vaatimuksia. Hän kuvaillee, ettei voi syyttää valmistajaa virheistä tai ostaa uudempaa työkalua, vaan oman kehonsa kanssa on tultava toimeen. Tämän jälkeen alkaa tanssijan osio voimakkaalla tömähdyksellä ja ikään kuin läpsimisen äänillä, jotka olen tarkoittanut kehon kurittamisen ääniksi. Ne kuitenkin muuttuvat useista eri suunnista kuuluviksi ihmetteleviksi, tutkailuviksi ääniksi. Tällä olen pyrkinyt luomaan kuvan siitä, kuinka tanssija voi yhtä aikaa olla moniulotteinen, iloinen, tanssiva, pohtiva, inhimillinen ja keskusteleva. Tämän kohtauksen nimeksi olenkin antanut *Tanssiva, keskusteleva keho*. Sen olen toteuttanut leikkaamalla päällekkäin ääniraitoja, joissa äänet kuuluvat eri suunnista. Äänen voi kuulla siirtyvän korvasta toiseen ikään kuin tanssijoita olisi useampi. Korvasta toiseen siirtyvä ääni voi assosioitua tilassa liikkuvaksi ääneksi, mistä kerroin luvussa 2.1. Äänikerronta. Kertoja pohtii kehonsa positiota ja arvoa ja päätyy lopputulemaan, että hänen kehonsa ei ole itseisarvo vaan työkalu: ”*Se on höyläksi pikkusen tylsä, mutta kun*

*tarpeeksi höylää, niin kyllä se siitä!*” Loppuratkaisu eli kertojan kohtaaminen Höylä on ko-koava ja nousee vielä kerran suvantovaiheesta (G).

En voinut leikatessa olla varma siitä, että kykenisin liittämään oikeat äänitetyt äänet kuhunkin liikkeeseen. Jos näin olisin halunnut tehdä, olisin voinut videokuvata äänitystilanteen. Olin siis kuulijan kanssa siten tasavertaisessa asemassa, koska äänitystilanteessa en kiinnittänyt huomiota tanssijan tuottamiin liikkeisiin, vaan kuuntelin niiden ääniä. Leikkaustilanteessa tein siis aivan samalla tavalla tulkintoja kuulemistani äänistä, joiden representaatioita pyrin kuulijalle lopullisessa teoksessa kuvaamaan.

### **5.1. Kaksitasoinen kerronta**

Kokonaiskerronta voidaan nähdä kerronnan ylimpänä tasona, joka sijoittaa mediaesityksen tiettyyn kontekstiin ja mahdollistaa esitystyyppien tunnistamisen esimerkiksi uutisohjelmaksi, dokumentiksi tai kuunnelmaksi. Kerronnalla on aina näkökulma, jota on syytä pohtia mediaesityksen luonteesta riippumatta. Maailmaa, asiointiloja ja tapahtumia *kerronnallistetaan* eli hahmotetaan kerronnallisessa muodossa. Kerronnallistamisen ja *draamallistamisen* avulla ei vain kerrota vastakkainasettelusta vaan myös rakennetaan sitä. (Herkman 2005, 105-106.) Kerronnalla on aina näkökulma, joka syntyy tekijän maailmankuvasta, intentioista ja valinnoista. Kehomieskoneen kerronta syntyy puheesta ja äänestä. Tämä ilmeni aineistossa siten, että dokumentissa kuuluu kaksi tasoa, jolla tarinaa kerrotaan. Toinen taso on kertojan tarina ja toinen taso on kehon liikkeen tarina. Kertojan tarina pohtii vastauksia itseään askarruttaviin kysymyksiin kehosta, työstään ja työkalusta. Liikeäänen eli tanssijan tarina kertoo ihmisen olemisesta maailmassa, kehon kyvyistä ja tehokkuuden ihannoimisesta.

Aineistoni osoittaa (ks. taulukko 1), että dokumentissa kuuluvat äänet ovat pääasiassa suulla tuotettuja ääniä. Suulla tuotetut äänet olen jakanut arkkiaäniin ja onomatopoeettisiin ääniin. Tässä tutkimuksessa ”arkki” viittaa arkkityyppiin. Arkki (*arkhē*) viittaa ensimmäiseen asiaan, josta on määrä tulla jotain eli se tarkoittaa käsitteen tai hahmon alkumuotoa (Parviainen 2006, 224). Arkkityyppiset äänet liittyvät ”perittyihin” muistoihin, jotka pyrkivät sijoittamaan kuulijan tiettyyn ympäristöön universaalien tunnere-

aktioiden avulla. Tuulen suhina heinikossa, lintujen laulu ja puron solina rakentaa käsitystä rauhallisesta leppoisasta olostä. Myrsky, ukkosen jyrinä, oksien katkeilu ja ratina, kaatosade puolestaan kehottaa hakeutumaan suojaan. (Sonnenschein 2001, 184.)

Kehon tuottamia ääniä voidaan nimittää luonnon äänten ohella arkkiaäniksi, koska kaikilla ihmisillä on kokemus oman kehon tuottamista äänistä. Niille annetaan samankaltaisia merkityksiä kulttuurista riippumatta. Hengitysäänet, röyhtäys, kuorsaus, haukotus, nauru, itku ovat tämän tyyppisiä ääniä. Muualtakin kehosta kuin suusta voi kuulua ääniä, jotka voidaan ajatella arkkiaäniksi esim. sydämen syke, suoliston äänet ja nivelten naksuminen. Dokumentissa havaittujen suunäänien määrän perusteella voitaisiin tehdä johtopäätös, että nuo äänet eivät välttämättä kerro ollenkaan liikkeestä tai muodosta kuulohahmoa liikkeen äänestä. Kuulijan omasta kokemusmaailmasta riippuu, mitä hän äänissä kuulee. Väitän kuitenkin että näiden äänten arkkiolemuksen vuoksi, ne todella kuullaan kehon ääniksi ja voidaan yhdistää liikkeeseen äänen tilaviiheiden avulla.

Radiodokumentissani äänimateriaalilla on sekä puhetta tukeva että itsenäinen kerronnallinen tehtävä. Voidaan siis olettaa, että kuulija alkaa yhdessä kerrotun tarinan kanssa muodostaa kuvaa liikkuvasta ihmisestä. Sillä ei ole väliä kokeeko kuulija liikkuvan ihmisen tanssijaksi tai liikkeen tanssiksi, kunhan kuulee kehon liikkeen. Tässä työssä arkkityyppiset äänet representoivat olemassa olevaa kehoa dokumentin maailmassa. Ääni esitetään liikkuvana ja puhuvana kehona eli ihmisenä.

Puheosiot toivat esille sekä haastatellun että minun omia näkemyksiäni kehosta työkaluna. Tästä erilaisten kertojaroolien yhteensulautumasta käytän nimitystä teospersona, josta kerron enemmän luvussa 5.2 Miellyttävä ääni – miellyttävä mies. Kertojan näkemykset ilmenevät tarinan kertomisen tavoissa ja itse tarinassa. Tässä kohtaa kysyn ai-neistoltani: *Mitä kertoja sanoo?* Toisaalta minun oli myös kysyttävä itseltäni: *Mitä minä haluan kertojan sanovan?* Äänitettyä materiaalia on huomattavasti enemmän kuin mitä teokseen päätyi. Ne kaikki osiot, jotka ovat päätyneet teokseen, ovat minun näkökulmavalintojani ja näkemyksiäni siitä mitä minä haluan dokumentissa sanoa. Ne ovat siis osa minun maailmankuvaani. Tämä tulee esille työpäiväkirjamerkinnästäni käydes-säni ensimmäistä kertaa läpi äänitettyä materiaalia:



30.10.2010

*”Antti puhuu erityisryhmien tanssista ja vammautumisesta. Se kertoo toisaalta, kuinka hienoa on ollu katsoa jonkun erityisryhmän tanssia, jossa yhdellä tanssijalla liikku ainoastaan yksi käsi. Tuon käden kautta Antti saanee kuvan täydestä ihmisestä. Ymmärrän mitä se tarkoittaa, mutta en voi käyttää lausetta, koska mun näkemyksen mukaan ihminen ilman yhtään liikkuvaa raajaa on täysi. Lause voidaan ymmärtää ihan väärin.”*

Yllä olevassa työpäiväkirjamerkinnässä näkyy vahvasti se kuinka erilaiset sosiaaliset käytännöt ohjaavat representaatioiden analyysin näkökulmasta sitä, mitä mediatekstiin sisällytetään tai jätetään sisällyttämättä. Norman Fairclough (2002) puhuu asiasta läsnä- ja poissaolon merkityksestä teksteissä, kuinka materiaalin valitseminen ja sen poisjättäminen on osa merkitysten konstruoimisprosessia (Fairclough 2002, 139).

Perinteisesti äänikerronnan elementteinä voidaan pitää puhetta, äänitehosteita, hiljaisuutta ja musiikkia. Tämä teos on perinteisen äänikerronnallisen dokumentin edustaja siinä mielessä, että elementeistä kolme on käytössä. Pohdittaessa asiaa dokumentin tekemisen työkäytäntöjen kehittämisen näkökulmasta, tulisi musiikin käyttö dokumentissa perustella niin, että kuulija ymmärtää sen olevan kiinteä osa kerrontaa (Crook 1999, 217). Tässä dokumentissa musiikin käytölle ei löytynyt selkeää funktiota, joten jätin sen pois, koska halusin tuoda esiin kehon liikeäänet musiikinomaisina. Keinotekoisilla foley -äänillä toki voitaisiin korvata kehon liikeäänet ja tulos voisi olla yhtä hyvä, mutta minulle on tärkeää jonkinasteinen autenttisuus. Arkkityyppisten kehonäänien käyttämisellä äänikerronnassa voidaan saavuttaa kehollinen kokemus, jossa kuulut äänet paikallistuvat kehossa.

## **5.2. Miellyttävä ääni – miellyttävä mies**

Tässä luvussa käsittelen vastauksia aineistolta kysytyyn kysymykseen *kuka puhuu?* Pohdin kertoja merkitystä kerronnan tunnelmalle ja mielialan ja tunteiden kuvaamisen mahdollistumista Kehomieskoneessa. Käsittelen myös samastumista, liittymistä teoksen maailmaan (engagement), sekä teoksen kertojapositioiden kehittymistä haastatellusta ohjaajan suodatuksen kautta kertoja-teospersonaksi.

Kehomieskone -dokumentin kertoja kuulostaa rauhalliselta pohdiskelijalta, joka ei kerro asioita absoluuttisina totuuksina, vaan pohdiskelee itselleen arkipäiväisiä asioita erilaisista, uusistakin näkökulmista. Kertojan miellyttävä ääni tuo tarinaan lämpöä etenkin kohdissa joissa hänen puheestaan kuuluu hymy tai kun hän nauraa. Miellyttävää ääntä tai lämpöä äänessä on vaikea määritellä. Kuulija muodostaa niistä oman tulkintansa. *Radiotyön perusteet* -kirjan (1999) kirjoittajien Tapio Kujalan, Jari Lahden ja Heikki Tamminsen praktinen toimittajien työkäytäntöjä kehittämään pyrkivä näkemys on, että puheen painotukset, tauot ja äänensävyt ovat tärkeitä elementtejä kuulijalle (Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 40). Mielialan ja tunteiden representoijina niillä koen tässä teoksessa olevan tärkeän merkityksen. Painotuksista, sanavalinnoista ja tavasta puhua voidaan kuulla asioita, mitä sisältö ei kerro. On siis tärkeää miten puhutaan sen lisäksi mitä puhutaan. (Karisto & Leppänen 1997, 48.) Tämä kävi ilmi aineistostani etenkin loppukohtauksessa, jossa kertoja nauraen kertoo kehonsa olevan höyläksi vähän tylsä. Mielikuva kehosta tylsänä höylänä voidaan yhdistää esimerkiksi edestakaisin liikkuvaan vaivalloiseen liikkeeseen ja mahdollisesti jopa sukupuoliaktiin, josta kansanomaisessa kielessä käytetään joskus nimitystä höyläminen.

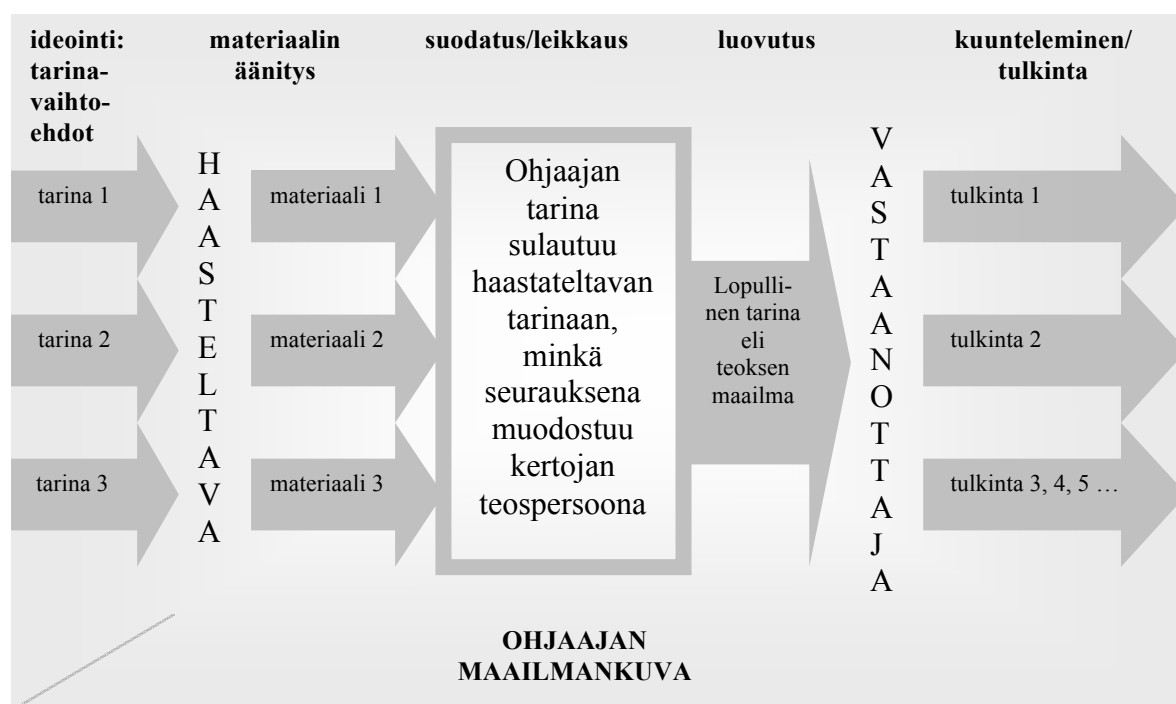
### *Identifikaatio*

Kuuntelijan voidaan ajatella vaistomaisesti etsivän samastumiskohdetta. Identifikaation avulla eli samastumisella kuulija voidaan tavoittaa tunnetasolla. (Karisto 1997, 48.) Samastuminen ja identifikaatio termeinä ovat aiheuttaneet keskustelua sen vuoksi, että kokija ikään kuin unohtaisi itsensä ja tilalle on esitetty englanninkielisen sanaa *engagement*. Sopivan suomenkielisen vastineen puuttuessa käytetään usein termiä eläytyä, joka puolestaan jättää jotain olennaista pois *engagementin* luonteesta. (Bacon 2004, 190.) Tämän *engagementin* ajattelemisen kiinnittymisenä teokseen tai hahmoon, voisi tuoda jonkinlaisen selvennyksen siitä mitä sanalla ajetaan takaa. Toisen ihmisen tunteiden, ajatusten ja kokemusten simuloiminen omassa mielessä on mahdollista. Näin voidaan ainakin jollain tasolla tavoittaa toisen ihmisen näkökulma ja tuntea empatiaa häntä kohtaan. (Bacon 2004, 191.) Pääosan esittäjään usein samastutaan tai hänen kokemuksiinsa kiinnitytään tai eläydytään. Kehomieskoneen kertojan tarina on fyysistä työtä tekevän ihmisen tarina. Jos kuulija kykenee löytämään samastumiskohteen kertojaan tämän kertoessa suhteestaan työkaluunsa, suhteesta omaan kehoonsa tai suhteestaan minäänsä koen onnistuneeni viestini välittämisessä. Tarinan kertojana voisin aivan hy-

vin olla minä itse tai siivoajana tai liukuhihnalla työskentelevä ihminen. Tässä tarina kerrotaan tanssijamiehen kautta.

### *Teospersonan muotoutuminen*

Tarinan syntyprosessi ja subjektipositiot kietoutuvat toisiinsa dokumentin tekoprosessin eri vaiheissa. Dokumentin tekemisen prosessissa tuli esille viisivaiheinen malli siitä kuinka tarina muotoutui erilaisten subjektipositioitten kautta (kuva 4). Se havainnollistaa myös teospersonan syntyä. Teospersonan en katso olevan sama asia kuin henkilöahmo esimerkiksi fiktiossa. Teospersona on tässä todellinen henkilö, olematta oikea todellinen henkilö. ”Ääni”, joka teoksessa kuuluu, ei ole kenenkään henkilökohtainen, vaan teoksella on oma henkilökohtainen äänensä. Ohjelmaa ei voida pitää ohjaajan tai siinä esiintyvän henkilön peilinä vaan se on oma autonominen maailmansa (Kuusela 1997, 164.) Tämä teos sisältää oman maailmansa, jossa haastateltavan ja ohjaajan tarinoiden yhteen sulautuman kautta kertoja muotoutuu teospersonaksi teoksen tekemisen prosessissa.



Kuva 4. Teospersonan muotoutuminen.

Ohjaajan maailmankuva on taustakehikko, jonka kautta koko teoksen materiaali käsitellään ja prosessi tulkitaan. Erotan dokumenttini tekemisessä viisi vaihetta; ideointi, äänitys, suodatus/leikkaus, luovutus, kuunteleminen/tulkinnat.

Ensimmäinen vaihe eli ideointi tapahtui teoksen suunnitteluvaiheessa, jolloin oli paljon erilaisia mahdollisia tarinoita kerrottavaksi. Ohjaajana etsin dokumentin premissiä eli pääväittämää kysellen itseltäni: *mistä asiasta haluan kertoa?* Pikkuhiljaa näkökulma alkoi hahmottua ja siirryin seuraavaan vaiheeseen eli äänitykseen. Tässä toisessa materiaalin keräyksen vaiheessa tapahtui äänitys, joka sisälsi aihioita monelle erilaiselle tarinalle. Haastateltavan tarinat alkoivat vaikuttaa kyseenalaistamalla minun eli ohjaajan maailmankuvan. Kysyin itseltäni: *mitkä näistä tarinoista valitsen kerrottavaksi ja miksi ne on kerrottava?*

Materiaalin keräysvaiheeseen voidaan siirtyä myös käsikirjoitusvaiheen kautta, minkä jälkeen pyritään äänittämään vain yhteen etukäteen käsikirjoitettuun tarinaan sisältyvä äänimateriaali, mitä voi olla ajallisesti paljon. Päädyin äänittämään ilman käsikirjoitusta, koska minulla ei ollut varmuutta siitä, kuinka kehon liikeäänimateriaali voi toimia lopullisessa teoksessa. Edellä mainittu olikin tutkimuksen tekemisen kiinnostavin osuus: saada liikeäänimateriaali toimimaan tarinan kerronnan välineenä.

Kolmannessa vaiheessa leikkasin äänimateriaalia valiten näkökulmia ja fokusoiden sitä *miten tarina kerrotaan?* Tätä vaihetta nimitän suodatusvaiheeksi, jolla tarkoitan ohjaajan maailmankuvan ja omien näkemysten mukaisia valintoja, aiottuja representaatioita, lopullisen tarinan muotoilemiseksi. Suodatuksesta puhuu myös Tanja Sihvonen (2006) kuvatessaan representaatioiden luonnetta rajaavina, muokkaavina, rakenteistavina ja määrittävinä suhteessa objekteihin, mihin ne viittaavat. Tässä suodatusvaiheessa katson haastateltavan ja ohjaajan tarinoiden kietoutuvan toisiinsa, niin että lopullisessa teoksessa kuuluva kertojan tarina on yhdistelmä haastateltavan ja ohjaajan tarinoista. Näin siis syntyy kertojan teospersoonan, termin olen lainannut dokumentaristi Sami Kuuselalta (1997).

Teospersoonan tarina ei ole minun, eikä haastatellun tarina, vaan ainoastaan tämän teoksen maailmassa esiintyvän kertojaksi nimitetyn henkilön tarina. Teospersoonan eroaa reaali maailman persoonista siten, ettei siinä ole mitään ominaisuuksia, mitä siihen ei

ole liitetty. Se on sepitetty teokseen valikoituneista palasista. (Kuusela 1997, 164.) Neljättä vaihetta nimitän luovutusvaiheeksi, jonka termin olen siirtänyt tanssiteosten tekemisen hiljaisesta tiedostani.

Tanssiteosta tehdessäni on jossain vaiheessa päästävä tilaan, jossa tanssiteos on ”valmis”. Koska aina voisi jotain asiaa teoksessa parantaa ajattelen niin, että ohjaajana tai koreografina minun on ”kyllästyttävä” teokseen ja luovutettava teos tanssijoiden käsiin. Heidän tehtävänä on kantaa teos lavalla ja tehdä se työ, mitä minä en voi lavan ulkopuolelta enää tehdä. Kyllästymisen ja sitä seuraavan luovutuksen vaiheessa tunnen katsovani teosta ikään kuin ulkopuolisen silmin. Tässä vaiheessa nousee aina ensimmäiset ajatukset siitä, vaikka tuntuu että jokin olisi pitänyt tehdä toisin, ei enää voi, koska on jo luovuttanut teoksesta. Päästänyt irti. Tässä dokumentin prosessissa kävi samoin. Lopulta päätin laittaa pisteen dokumentille ja luovutan sen kuulijan käsiin, joka muodostaa siitä omat tulkintansa. Näin yhdistyvät prosessini vaiheet neljä ja viisi, joista ensimmäisessä eli luovutusvaiheessa kysyn itseltäni: *onko teos valmis esitettäväksi?* Viimeisessä tulkintavaiheessa minä en enää kysy itseltäni, vaan kuulija kysyy itseltään: *mitä minä kuulen?*

Jouko Aaltonen on *Käsikirjoittajan työkalupakissaan* (1993, 12-13) kuvannut elokuvan tekemistä kolmivaiheiseksi prosessiksi. Ensin on idea, lähtökohta tai visio. Tämän jälkeen tehdään käsikirjoitus. Sitä Aaltonen kuvaa synteettiseksi vaiheeksi, missä kootaan pienistä elävän elämän palasista kokonaisuus. Kuvausvaihe on puolestaan analyttinen: käsikirjoitus pilkotaan yksittäisiksi, irrallisiksi kuviksi, jotka leikkausvaiheessa yhdistetään. Myös tätä vaihetta Aaltonen pitää synteettisenä. Lopussa alkuperäinen idea tai visio kokee uudestisyntymisen katsojan tajunnassa. (Aaltonen 1993, 12-13.) Oma näkemykseni tukeutuu Aaltosen näkemykseen prosessin ajallisista vaiheista ja työvaiheista, vaikka Aaltonen puhuu elokuvan käsikirjoittamisesta. Samat periaatteet pätevät myös äänikerronnan rakentamisessa radiodokumenttiin. Itse olen kuvassa 4 halunnut nimenomaan korostaa ohjaajan suodattajaroolia, jossa tämän maailmankuva toimii suodattimena teoksen lopulliselle muodolle.

## *Kertojan rooli*

Aineistostani nousi esille se, että pääosan esittäjällä eli kertojalla on hyvänä puhujana tärkeä merkitys tämän dokumentin rakentumisessa. Aineistolta kysytyyn kysymykseen: ”*Kuka puhuu?*” nousi aineistosta seuraavanlaisia vastauksia: Puhuja ei ole kovin vanha mies, hän on liikkeen ja tanssin tekijä. Tulkitseva kysymys: ”*Miten kertoja puhuu?*” toi vastauksia kuten: hän puhuu miellyttävällä äänellä, selkeällä puhetyylillä, pohtivasti, analysoivasti ja rauhallisesti. Tutkimusaineistolta kysytyjen ensimmäisen tason kysymysten on hyvä olla riittävän yksinkertaisia, jotta niihin ei jää tulkinnan varaa. Siksi *miten* -kysymykseni antama tieto on jo minun värittyneen katsantokenttäni kyllästämä. Oli kuitenkin tärkeää huomata tämän epävirallisen kysymyksen kautta kertojan valinnan ja tämän verbaalisen kyvyn tärkeys radiodokumentin rakentumiselle.

Tarkasteltaessa haastattelua tärkeänä työvaiheena käytän taustana toimittajan työkäytäntöjen kehittämiseen tähtäävää, praktista näkökulmaa, joka sisältää normatiivisiakin ohjeita *kuinka tehdä paremmin*. Olen kokenut toimineeni pääasiallisesti ohjeissa kuvatuilla tavoilla, joten esittelen ne tässä sellaisessa valossa kuin ohjeita esittäneet Radio kuunnelmien (englanniksi radio drama) asiantuntija Tim Crook (1999) sekä dokumentaarisen radioilmaisun suomalaiset asiantuntijat Tapio Kujala, Jari Lahti, Heikki Tamminen (1999), Airi Leppänen ja Hannu Karisto (1997) sekä teoksen *Otos* kirjoittajat Kari Kivi ja Erkki Pirilä (2008) ne esittävät. Haastattelua tehtäessä kannattaa valmistella kysymykset etukäteen perehtymällä aiheeseen riittävän syvällisesti. Muutoinkin dokumentin tekemistä tulee edeltää huolellinen valmistelu (Crook 1999, 214). Samoin haastattelutilannetta helpottaa kysymysten laatiminen ennakolta ja se, että kysymykset ovat riittävän yksiselitteisiä. Kannattaa kysyä yksi kysymys kerrallaan. (Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 59.) Haastattelutilannetta koskevat ohjeet on alun perin laadittu suorassa lähetyksessä tehtävän haastattelun toteuttamiseen, mutta aineistoni osoittaa, että periaatteet pätevät myös myöhemmin käsiteltävää materiaalia äänitettäessä.

Yksi haastattelujen tekemisen perusohjeista on kertoa haastateltavalle, mistä tullaan puhumaan ja mitä varten äänitystä tehdään (Crook 1999, 215; Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 56; Karisto & Leppänen 1997, 52). Poikkesin perusohjeista, enkä kertonut haastateltavalle eli tulevan dokumentin pääosan esittäjälle mitään teoksesta etukäteen. Hän ei tiennyt, mistä aion kysellä. Hän kuitenkin tiesi, että teos liittyy tanssiin. Tämä

oli tietoinen ratkaisu, johon päädyin siksi, että en halunnut tanssijan pohtivan asioita liikaa etukäteen ja tuottavan tarkoituksellisesti ääntä liikeäänimateriaalin äänitystilanteessa. Aloittaessamme nauhoittamisen kerroin, että tavoitteeni on kuvata liikettä äänellä radiodokumentissa. Haastattelussa kysyin ensin seuraavat kysymykset: *Miten oleminen määrittyy maailmassa? Keho vs. kone, keho koneena?* Myöhemmin haastattelun edetessä kysyin vielä tarkentavana kysymyksenä *Mitä jos vammautuisit?* -kysymyksen.

Haastattelijan kannattaa pysytellä hiljaa niin paljon kuin mahdollista ja välttää keskeytyksiä mikäli haluaa selkeitä ja jäsenneiltyjä vastauksia (Crook 1999, 215). Minä esitin kysymykset näyttäen ne kirjoitettuna paperilla. Käytin tätä kysymysten näyttämistä paperilla siksi, että saisin äänitteessä kuulumaan pohtivan äänensävyyn. Pohtivan äänensävyyn liittyvät usein myös ajattelutauot puheessa ja mikäli ne ovat liian pitkiä, voi kuulijalle tulla kiusallinen olo. Mikäli haastateltava hiljenee kokonaan, kuulija voi kokea, ettei hänellä ei ole kontaktia haastateltavaan. Myös katkeileva puhetapa (pari sanaa kerrallaan – tauko – taas muutama sana – tauko jne.) voi kuulostaa kuulijasta pitkän päälle tylsältä (Kujala, Lahti & Tamminen 1999, 60). Toisaalta katkeileva puhetapa voi olla tehokeino. Tässä tapauksessa edellä kuvattu katkeileva, ajatteleva puhetapa oli leikkauksen kannalta hyvä asia, koska tauot voitiin kohtuudella poistaa lopullisesta dokumentista. Jätin taukoja jonkin verran kuitenkin kuulumaan, jotta sain esille haastateltavan pohtivan puhetyylin. Toisaalta kertojan puheessa oli aika paljon leikkaamista. Huomioitavaa kuitenkin on, että kertojana toiminut Antti Kairakari osaa jäsentää puhetta selkeiksi lauseiksi ja puhua rauhallisesti.

Äänikerronnan kannalta on tärkeää huomata, että kannattaa äänittää kaikki materiaali samalla kertaa ja samassa paikassa, mikäli lopputuloksesta on määrä tulla myöhemmin leikattava kokonaisuus, jossa tilanne säilyy samana. Mikäli osioita nauhoitetaan eri aikoihin voi puhetyyli, -nopeus, -rytmi, intonaatio tai äänen sävy muuttua nauhoitusten välissä. Ihmisen puhe on elävää ääntä, joka muuttuu kulloinkin käsillä olevan tilanteen mukaan. Henkilön vireystila, vuorokauden aika, asian sisältö ja tapahtumaympäristö vaikuttavat siihen millaisena viesti tulee käsiteltyksi itse haastattelutilanteessa. Vaikka yritettäisiinkin äänittää saman henkilön puhetta samassa paikassa, on hyvin vaikeaa saada aikaan puheilmaisuuden jatkuvuuden kannalta täysin identtistä tilannetta ja se todennäköisesti kuuluu tuloksessa. (Pirilä & Kivi 2008, 91.) Tämä oli yksi niistä syistä miksi en lähtenyt toteuttamaan uusintaäänitystä rytmisesti kolmijakoista liikemateriaalia kerä-

täkseni ja käyttäkseni sitä dokumentissa (ks. luku 4.3. Musiikillistettu rytmi luo tanssia).

Haastateltavalta kysytty kysymys ”*Miten oleminen määritty maailmassa?*” tuotti paljon ansiokasta pohdintaa siitä ovatko keho ja mieli yhtä. Pidin todella pitkään tätä teemaa mukana, mutta lopullisen materiaaliin jätin vain keho työkaluna tai keho koneena – teemoja tukevat pohdinnat. Vaikka koinkin tämän pohdinnan kiinnostavaksi oli minun koko ajan pidettävä mielessä dokumenttini tavoitteet: keho pohtiminen työkaluna ja liikkeen kuvaaminen äänellä. Sen vuoksi filosofinen pohdinta keho-mieliyhteydestä jäi pois. ”*Keho koneena?*” -kysymys puolestaan tuotti paljon kiinnostavaa pohdintaa mm. kyborgeista, kineettisistä veistoksista ja kehon mekaniikan monimutkaisuudesta. Kyborgi -aihetta yritin myös ottaa mukaan dokumenttiin, mutta karsin senkin kuitenkin pois, koska lopulta siitä haastateltava puhui kovin vähän. En saanut siitä rakennettua järkevää kohtausta, jossa kyborgi olisi liittynyt luontevasti johonkin toiseen mukana olevista aiheista. Tässä tulivat näkyviin myös minun omat näkökulmavalintani; haastateltava puhui pyörätuolissa istuvasta ihmisestä kyborgina, mikä on mielenkiintoinen ajatus, mutta en kuitenkaan ollut varma haluanko sanoa sitä ääneen. Tässä taas näkyvät intentiot siitä mitä otetaan mukaan ja mitä jätetään pois. Olin ehkä hiukan varovainen, enkä osannut oikein muodostaa kantaani siitä voiko pyörätuolissa oleva ihminen olla kyborgi vai ei.

Kertojan tarinassa korostuvat äänenpainot, puheen nopeus ja rytmi ja puhetyyli. Haastattelun materiaalia oli tiivistettävä runsaasti leikkausvaiheessa, jotta kertojan tarinaan saatiin rytmistä vaihtelua. Haastattelutilanteessa kertoja puhui hyvin verkkaisesti, selkein lausein ja piti pitkiä ajattelutaukoja. Tämä oli hyödyksi leikkausvaiheessa, samoin kuin se, että kertojan ääni oli tasapainoinen, ja hän pysyi kohtalaisen hyvin tilallisesti paikallaan (ei liikkunut puhuessaan) eikä hän korostanut puhetta kovin voimakkain intonaatioin. Leikkausvaiheessa hyötymisellä tarkoitan sitä, että eri puheosioita oli helppo leikata yhteen vaikka ne olivat äänitetty eri radoille ja ajallisesti eri aikoina, vaikka kaikki materiaali äänitettiinkin samana päivänä kolmen tunnin aikana. Ajallisesti eri radoilla saattoi olla puolen tunnin ja tunninkin ero. Lopullisessa dokumentissa eri radoilta yhdistely puhe kuulostaa luontevalta jutustelulta. Uutta todellisuutta luodaan yhdistelemällä eriaikaisia todellisuuksia. Se ei kuitenkaan muuta dokumentin todellisuusarvoa. (Lindholm 1997, 81.)



Kaikki kuulemamme pyrkii jäsentymään kokonaisuuksiksi eli ns. kuulohahmoiksi. Korva kuulee kokonaisuuden, joka voi kärsiä siitä, että asia jää kesken tai intonaatio on lauseeseen nähden ”väärä”. Tällä tarkoitetaan sitä, että puheen kuulohahmon ollessa melko selkeä on materiaalia leikattaessa lauseen katkaiseminen keskeltä perusteltava hyvin. Jos puheen kuulohahmo katkaistaan keskeltä voi kuulija jäädä odottamaan jatkoa tai miettimään katkaisun merkitystä. (Korpinen & Penttinen 1977, 115.) Huomasin leikkausta tehdessäni selkeästi erilaisten puheesta muodostettujen kuulohahmojen luomisen onnistumisen tai epäonnistumisen. Jos kertoja päätti lauseen JA-sanaan, hänen intonaationsa ennen JA-sanaa oli usein nouseva. Minun piti leikkaajana löytää sopiva sana sopivalla intonaatiolla JA:n tilalle päättämään lause, jotta se kuulostaisi luonnolliselta. Toki JA:n nousevan intonaation avulla olisin voinut korostaa brechttiläistä etäännyttämistä.

Halusin luoda kertojasta sellaisen miehen, että hän olisi kuin kuka tahansa mies, joka kertoo omasta suhteestaan työkaluunsa. Dokumentin ideointivaiheessa pohdin paljon sitä, otanko toisenkin miehen haastateltavaksi. Ajattelin, että hän olisi esimerkiksi kaivinkoneen kuljettaja. Mielestäni kaivinkoneen kuljettajan on oltava hyvin motorisesti kyvykäs henkilö, koska konetta ohjataan sormin, käsin ja jaloin. Huomasin jonkinasteisen rajoittuneisuuteni siinä, etten uskaltanut ottaa riskiä, että tämä henkilö ei osaisikaan sanallistaa suhdetta työkaluunsa. Koska tunsin tanssija-haastateltavan ennestään, tiesin suurin piirein mitä odottaa. Ja sitä myös sain. En halunnut laittaa kahta miestyyppiä puntariin siten, että toinen vaikuttaa tyhmältä ja toinen viisaalta. Nyt olen sitä mieltä, että sitä kannattaisi kokeilla. Voisi olla kiinnostavaa esittää kaivinkoneen kuljettaja ja tanssijamies miehet jollain tavalla stereotyyppien vastaisesti. Lisäksi ottaisin kolmanneksi mieheksi vielä urkurin tai kanttorin, jonka katson tekevän niin ikään motorisen koordinaation näkökulmasta äärimmäisen haastavaa työtä.

### **5.3. Kuuluva liikkuja on**

Äänen fysiologian näkökulmasta äänetöntä objektia ei voi hahmottaa kuulemalla. Akustinen äänitila herää henkiin vasta kun jokin äänilähde synnyttää tilaan äänen. Todellisessa elämässä ei esiinny täydellistä akustista äänettömyyttä. (Aro 2006, 47.) Aron

esittelemässä äänen havaitsemisharjoituksessa pyydetään henkilöä kuuntelemaan mahdollisimman hiljaisessa paikassa mitä hän kuulee. Aron (2006) mukaan useimmat havaitsevat ainakin seuraavia ääniä:

- oman hengityksen ääni
- oman sydämen syke
- omien liikkeiden aiheuttamat kahinat

Olen itse käyttänyt samaa harjoitusta sekä tanssituntien virittäytymis- että rentoutusosana ja samat asiat ovat nousseet silloinkin esiin. Aron harjoituksessa esitellyistä esimerkeistä oman hengityksen ääni ja omien liikkeiden aiheuttamat kahinat toimivat Kehomieskone -dokumentissa äänikerronnan peruselementteinä. Tämä perusteleeekin sitä, miksi oletan kuulijan luovan mielikuvan liikkuvasta, jopa tanssivasta ihmisestä.

Aiottu representaatio liikkuvasta kehosta syntyy Kehomieskone -dokumentissa siitä, että ihminen tuottaa ääntä kehollaan, assosiaatio syntyy siis kehovasteiden äänistä sekä hengityksestä. Mahdollisuus saman mielikuvan luomiseen keinotekoisesti tuotetuilla äänillä on olemassa. Keinotekoisia ääniä kehon kuvaamisessa käytetään ainakin video- ja verkkotaistelupeleissä. Tutustuin YouTubesta hakusanoilla fight game ja taistelupeli löytyneisiin verkko- tai videopeleihin (Mortal Combat 2010; Mission Impossible 2011 ja Tekken 2010), joiden tapa kuvata liikkuvaa kehoa oli tehosteäänillä tuotetut juoksemisen, lyöntien ja iskujen vastaanottamisten äänet (eli keinotekoisesti tuotetut kehovasteet). Mission Impossible -pelissä oli mukana myös hengitystä kuvaavia keinotekoisesti tuotettuja ääniä. Niitä käytettiin sellaisissa tilanteissa, joissa pelin päähenkilö on vahvaa keskittymistä vaativassa tukalassa tilanteessa, jossa yksi väärä liike ”tappaa” päähenkilön. Kävi läpi myös dance game -hakusanoilla Youtubesta löytyviä pelejä (Nurien 2011; Dance Groove Online 2011). Näissä tanssipeleissä kehon äänet on häivytetty kokonaan musiikin alle.

Visuaalisessa kerronnassa kehon ei välttämättä tarvitse kuulua, mutta kehon ääntä, etenkin hengitystä voidaan käyttää ilmaisemaan vahvoja tunteita tai tilannetta, jossa ihmiseen sattuu fyysisesti. Elokuvien, television ja tietokonepelien kohdalla puhutaan usein niiden mahdollisesta altistamisesta väkivaltaiselle käyttäytymiselle. Väkivaltaisten ohjelmien tai pelin vaikutuksen näkökulmasta kiistellään siitä, miten niistä omaksutaan väkivaltaisia toimintatapoja. Näissä yhteyksissä korostuvat kuvan representaatiot

visuaalisen liikkeen ja kinestesian yhteyden sijasta. Oletettavaa on, että kuvan visuaalinen liike vaikuttaa meihin ja voidaan ajatella, että tietokonepeleillä pyritään tarkoituksellisesti luomaan liikkeen illuusio eli vaikutelma siitä, että pelaaja itse liikkuu. Tästä syystä pelaaja voi alkaa itse pelatessaan myötäillä liikettä kehollaan. Miten visuaalinen liike vaikuttaa pelaajan kehomuistiin, toiminnallisuuteen ja ajattelutapoihin. Tässä yhteydessä tietokonepeleistä rajataan ulkopuolelle sellaiset pelit, joiden toiminta perustuu henkilön liikkumiseen (esim. Nintendo Wii). (Parviainen 2006, 41-42.)

Otokseni peleistä on hyvin niukka, eikä se ole varsinaisesti aineiston osassa tässä tutkimuksessa. En myöskään ole pelannut näitä pelejä itse. Lisäksi pelien oikeat versiot voivat olla erilaisia, koska en voinut olla varma esimerkiksi taistelupeleissä oliko videoklippeihin lisätty musiikki jälkikäteen videota tehtäessä vai onko se alkuperäisessä versiossa. Musiikki peitti taistelupelien kehon äänet joissain kohdissa, mikä vaikeutti havainnoimista. Kuitenkin nämä esimerkit antavat tukea ajatukselleni kehon äänten käyttämisestä osana äänikerrontaa. Toisaalta näissä tutustumissani peleissä kehonäänet olivat hyvin epäluonnollisia ja niistä sai sen kuvan, että äänten tekemiseen ei olisi panostettu yhtä paljon kuin visuaalisen materiaalin tekemiseen. Sen vuoksi ajattelen, että pelien kerronnan syvyyttä voitaisiin lisätä äänikerronnan suunnitteluun panostamalla.

Aineistossani kuuluvaa liikkujaa ilmaistaan kehovasteilla ja hengityksen äänellä. Tilalista liikettä ilmaistaan äänen stereokuvalla eteen-taakse, sivulta sivulle ja ylös-alas. Hengityksen ja suulla tuotettujen äänien osuus kehon ilmaisemisessa on Kehomieskooneessa suuri. Eräässä työpäiväkirjamerkinnässäni pohdin kummastusta, jonka hengityksen ja puhinoiden äänet saattavat kuulijassa aiheuttaa:

15.12.2010

*”Mielikuvani äänestä ilman puhetta: liikkuva mies, kummastuttava toiminta, mitä se oikein puhisee, mitä se tekee, hämmentävää ähinää, onko mies yksin? Onko tuo juna vai mikä kiihtyvänopeuksinen kone, pysähtyvä jumiin jäävä kone. Välillä hengittää raskaasti, milloin hengitetään raskaasti?”*

Kehon kuvaaminen äänellä on vahvasti sidoksissa ohjaajan tulkintaan siitä, miten keho on olemassa äänikuvassa. Mikäli dokumentin ohjaaja haluaa kuulijan havaitsevan ihmisen olemassaolon, on kehosta luotava joitain äänellisiä assosiaatioita niin, että keho

todella voidaan havaita. Kehon ilmaisijana kuuluva hengitys oli toimiva ratkaisu tässä dokumentissa. Hengityksen äänellä on mahdollista kuvailla erilaisia tunnetiloja esimerkiksi hengityksen nopeutta muuttamalla. Katkonainen, vinkuva, puuskuttava, hengästynyt tai rauhallinen hengitys voi luoda erilaisen assosiaation ja sen liittäminen muuhun kerrontaan antaa kuulovihjeitä siitä, missä tilanteessa hengittäjä on.

Dokumentin tekijä Mikko Saukko kertoo artikkelissaan *Äänten paratiisi* (1997) dokumentista, jonka hän on tehnyt kuolemaisillaan olevasta ystävästään. Tässä dokumentissa hengityksen ääni oli toteutettu äänittämällä hengityskoneen ääntä. (Saukko 1997, 184.) Esimerkiksi voimakkaan tunne-elämyksen kuten innostuksen, pelon, vihan tai seksuaalisen kiihottuneisuuden kuvaajana hengitys voi toimia äänikerronnan suunnittelun välineenä. Sillä onko hengitys toteutettu keinotekoisesti vai autenttisesti hengitystä äänittämällä ei varsinaisesti ole mitään merkitystä.

Hengityksen merkitystä henkilön ilmentäjänä äänikuvassa tuen Juha Herkmanin (2005) maininnalla siitä, että elokuvassa jännittävyyttä voidaan lisätä esimerkiksi siten, että ääniraidalla kuuluu uhriaan väijyvän tappajan hengitys. Tämä *voice-over* (kuvan ulkopuolinen ääni) hengitys ja näkökulmaotos asettavat katsojan murhaajan asemaan. Äänellä on tässä siis kuvaa täsmentävä tehtävä. (Herkman 2005, 104.) Samansuuntaiseen hengityksen merkitystä korostavaan näkemykseen päättyy myös Ari Koivumäki (2006), jonka mukaan elokuvakerronnassa hengityksen kuulumisella voidaan säilyttää ihminen äänikuvassa. Eli henkilö on olemassa hengityksensä kautta. Jos kuvassa näkymätön henkilö on hiljaa, hän on ikään kuin poissa näyttämöltä. Elokuvissa käytetään usein jälkiäänitystä ja henkilöiden puheet tallennetaan hyvin läheltä, jolloin hengitys erottuu selvästi. Tällaista hengityksen käyttämistä voidaan pitää äänikerronnallisena tehokeinona.

Elokuvaäänen tekijöiden joukossa on käytetty menetelmää, jossa elokuvien kohtauksista äänitetään jälkikäteen vielä hengitysversion. Tällä hengitysäänimateriaalilla voidaan korostaa kuvakerrontaa vahvistamalla tai vaimentamalla hengityksen ääntä sen mukaan millainen representaatio hengitykselle kussakin kohtauksessa halutaan luoda. (Koivumäki 2006.) Näin hiljattain tanssilyhytelokuvan *Darling Mooney* (Mattila ja Faarinen 2011), jossa hengityksen ja kehon liikkeen ääntä oli käytetty vahvistamaan visuaalista kerrontaa ja säestämään tanssijaa. Hengitysääni oli heti tunnistettavissa hengitykseksi

vaikka se ei ollutkaan analoginen suunliikkeiden kanssa. Todennäköisesti tanssikokemukseeni pohjautuen tunnistin myös kehovasteiden aiheuttamat äänet, jotka syntyvät kun paljas iho narisee lattiaa vasten esimerkiksi kättä pitkin lattian pintaa vedettäessä.

Tukeudun hengityksen käytössä myös Tim Crookin (1999) kuvaukseen, jossa hän on puhtaaksi kirjoittamalla sanallistanut 1 minuutin 37 sekunnin mittaisen radiohaastattelun. Siinä nainen puhuu voimakkaan vihan ja pettymyksen vallassa kokemastaan epäoikeudenmukaisuudesta. Sanallinen kuvaus on 22 riviä pitkä ja siinä on tekstin lisäksi kuvattu sanallisesti sitä mitä henkilö tekee puhuessaan. Tässä lyhyessä kirjoituksessa on 19 mainintaa siitä kuinka henkilö hengittää seuraavaan tapaan:

*“[Two deep intakes of breath]I’m overwhelmed. Really. I can’t just believe that, th’th’ that [sharp intake of breath] that British Law allows this to happen. [Deep intake of breath]---”(Crook 1999, 55).*

Autenttisuuteen ja ihmisen toimintaan yleensä liittyy tietty rosoisuus ja sattumanvaraisuus, joka voi olla melko vaikeaa toteuttaa keinotekoisesti. Aineistossani tämä hengityksen käyttö ihmisen kuvaajana tuli näkyviin siten, että ensimmäinen kuultava ääni on sisään ja uloshengitys. Ensimmäisessä kohtauksessa (Arkkiäänet eli alkupuhinat) tanssija hengittää, liikkuu ja säestää omaa liikettään onomatopoeettisilla di ja pu -äänteillä. Tavoitteena oli antaa kuulijalle heti jokseenkin selkeäkuvioinen rytmi, johon voisi tarttua ja kummastella sitä, mitä tapahtuu, kuka hengittää ja missä tilanteessa. Hengitys tässä kohtauksessa on rauhallinen ja selkeä ja siinä uloshengityksen ääni on painottuneena. Lisäksi hengityksen, liikkeen ja onomatopoeettisten äännähtelyiden muoto toistuu kolme kertaa samanlaisena. Alkupuhinat kohtauksen tavoite oli myös hämmentää ja tarjota kuulijalle koukku haluta selvittää mistä puhina on peräisin.

Hyppyä representoivissa kohdissa (kuten *Voimakas keho*) ennen ponnistusta tanssija dokumentissa pidättää henkeä ennen hyppyä. Tämän voisi tulkita siten että haluttaessa hyppyyn maksimaalinen voima tehdään vastaliike sitä ennen, mikä toteutuu myös tanssissa. Mikäli halutaan hypätä, on ensin mentävä alas ponnistettaessa ylös. Hyppyyn tarvitaan räjähtävää nopeutta ja tämän aineiston tuottamien tulosten mukaan tulkinta on, että tanssija nimenomaan pidatti hengitystä päästäkseen mahdollisimman korkealle. Nimitän tätä pidäkkeiseksi ja purkautuvaksi ääneksi. Tätä voisi käyttää äänikerronnassa hyväksi onomatopoeettisen ääntelyn kanssa siten, että ensin tulee sisään hengityksen

ääni eli nouseva suhina, hengityksen pidätys eli tauko ja sitten voimakas ulospuhallus. Lisäksi ääneen voidaan yhdistää jonkinlainen älähdys, karjaisu tai ähkäisy, mikäli kyseessä on hyvin paljon voimaa vaativa ponnistus kuten painonnosto. Kuitenkin sekä kehon äänet, tilan äänet ja äänen tilavihjeet tekevät yhdessä äänikuvan liikkuvasta ihmisestä valmiiksi. Aivan kuten taideteos tulee valmiiksi tulkinnan myötä, niin myös äänikerronnassa havaintojen ja omien kokemusten tuoman tulkinnan merkitys on merkittävä. Omat kokemukset ohjaavat havaintoa niin, että mikäli henkilö ei koskaan ole nähnyt nostettavan painoja, hänen kuulemisen perusteella tehty tulkintansa voi poiketa huomattavasti alkuperäisestä, tekijän aikomasta representaatiosta. Toisaalta tulkinnan toiminnasta voi tehdä mistä tahansa elementistä äänikuvassa, representaatiot ovat joka tapauksessa on sen maailman osa, jossa henkilö itse ”asuu, on ja elää”. Kinesteettinen kuuleminen voi silti mahdollistua myös esim. syntymästään sokealle, koska kehon äänellä tuotetussa äänikerronnassa käytetään taustana ihmiskehon ääniä, joita jokainen näkemisestä tai näkörajoitteisuudesta huolimatta voi tunnistaa.

Käytettäessä hengitystä tietoisesti äänikerronnan välineenä voidaan hengityksen tiheyden vaihtelun käyttämisellä saada aikaan erilaisia tunnetiloja tai merkityksiä myös keinotekoisesti. Tällöin hengityksen tiheyden määrittelijänä voidaan käyttää metronomia. Sen lukemaa voidaan verrata sydämen sykkeeseen. Rauhallinen leposyke on naisilla n. 70-90 iskua minuutissa (=BPM eli beats per minute) ja miehillä n. 60-80 bpm. Hyväkuntoisilla ihmisillä syke on alempi ja huonokuntoisemmilla korkeampi. Rauhallista hengitystä voi äänikuvassa ilmentää siten, että metronomin lukemalla 60 bpm kahden iskun aikana luodaan nouseva tuhinaääni (eli sisään hengitys) ja kahden iskun aikana laskeva (eli uloshengitys). Hengitystä kuvaava ääni ei saa kuitenkaan olla liian tasainen, mikäli halutaan kuvata hereillä olevaa ihmistä. Nukkuvan ihmisen hengitystä voi kuvata hyvin tasaisesti nousevalla ja laskevalla tuhinaäänellä. Sekä hereillä, että nukkuessa autenttisesti hengityksessä tulee pieniä taukoja, viiveitä ja nopeuden vaihteluita.

Kiihtyneen hengityksen kuvaajana voi lisätä metronomilukemaan puolet lisää eli lukemalla 120 bpm jokainen isku saa oman sisään ja ulos hengitysäänensä. Aineistoni osoittaa, että hengitys on toimiva äänikerronnallinen väline, jonka käyttämisellä voidaan laajentaa sekä visuaalista että audittiivista kerrontaa. Hengityksen äänittäminen täysin aiottua representaatiota vastaavaksi on kuitenkin haastavaa, koska kaikilla on oma kokemuksensa hengityksestä. Hengityksen arkkiolemuksen perusteella voidaan olettaa,

että kuulija tunnistaa helposti, mikä kerronnassa on vikana, mikäli hengityksen kuvaaminen epäonnistuu.

Aiotut representaatiot muokkautuvat monimutkaisessa prosessissa, jossa ohjaaja suodattaa asioita kulttuuristen koodistojen läpi. (Sihvonen 2006, 135-136.) Esimerkkinä siitä voi pitää aiemmin kuvaamaani *täyden ihmisen* merkitystä. Tanssialan humanistisessa koodistossa tanssin kuuluminen kaikille ja jokaisen kehon erityisyys ovat sellaisia näkemyksiä, joiden takana itse seison vahvasti. Tuon koodiston kautta *täyttä ihmistä* määrittellessäni en voi ohittaa ajatusta siitä, että ihminen on täydellisesti kehollinen, liikuntavammasta huolimatta. Tukeudun tässä Sihvosen (2006) mielipiteeseen siitä, että kulttuuriset koodistot ankkuroituvat sosiokulttuurisiin käytäntöihin, joihin vaikuttavat erilaiset normit, tavat ja tottumukset. Olemme siis tottuneet kokemaan ja näkemään asiat tietynlaisina. (Sihvonen 2006, 136.) Tässä *täyden ihmisen* pohdinnassa tulee ilmi myös näkemys representaatioiden analysoinnissa ilmenevästä vallasta ja ideologiasta, jota käytän jättäessäni materiaalia pois dokumentista.

Mediaesitykset ovat täynnä valintoja: mitä esitetään ja mitä jätetään esittämättä. Koko mediakulttuuri koostuu representaatioista ja niiden tuottamista merkityksistä. (Herkman 2002, 219.) Norman Fairclough (2002) pitääkin representaatioiden analyysissä tärkeänä sitä, että tekstien ”mitä tekstissä lukee” -analyysin ohella olisi syytä kiinnittää huomiota siihen mitä tekstistä puuttuu. Seikat, jotka olisivat voineet olla mukana, mutta jotka eivät siinä näy (tai tässä tapauksessa kuulu) viittaavat erilaisten sosiaalisten käytäntöjen vaikutukseen materiaalin valinnassa. (Fairclough 2002, 139.) Materiaalin poisjättämisellä haluan vammautumiskohtauksessa rajata kertojan pohdinnan koskemaan kehon työkalu -luonnetta. Samalla saatan kertojan tuomaan esille sen, ettei ole varma voisiko tämä tehdä työtään ”rikkinäisellä” työkalulla. Pohdinta on kiinnostava siksi, ettei siihen ole oikeaa vastausta, kukin keholla työtään tekevä määrittelee kehon täyteen tai rikkinäisyyden itse omasta kehotuntemuksestaan käsin. Luvun 4 pohdinnat ja viittaukset kirjallisuuteen kiteyttävät koko dokumentin tekemisen prosessin.

## 6. KEHOMIESKONE KUULOTUNTEMISEN MAHDOLLISTAJANA

Ihminen aistii ääntä pääasiallisesti korvillaan, mutta ääntä voidaan kokea myös keholla, mistä Petri Kuljuntausta (2006) käyttää nimitystä tuntokuuleminen (Kuljuntausta 2006, 74). Itse käänän tämän tutkimuksen kontekstissa termin kuulotuntemiseksi eli kinesteettiseksi kuulemiseksi. Yleisön mahdollisuudet kinesteettisen empatian kokemiseen voivat mahdollistaa syvemmän eläytymisen tarinaan, jossa kehon liikkeen kuvaamisen avulla pyritään mahdollistamaan ääniympäristöön, päähenkilöön tai muuhun hahmoon kiinnittyminen (engagement). Kehon liikkeen ilmentäminen täysin identtisesti tapahtunutta tilannetta vastaavana en kokenut tarpeelliseksi dokumenttini merkitysten luomisessa. Kehon liikeäänien merkitys kehollisen kokemuksen representaatioiden tuottamiseen on kiinteä ja sen käsittely osana radiodokumenttia antaa yleisölle mahdollisuuden kinesteettiseen kuulemiseen. Tässä luvussa käsittelen radion välineellistä merkitystä tämän tutkimuksen kentässä, radion kielen lukutaitoa ja kinesteettisen kuulemisen mahdollistumista äänikerronnan seurauksena Kehomieskoneessa. Samalla kiinnitän tutkimukseni äänimaisematutkimuksen kenttään kuvaamalla dokumenttiani paikan ääniympäristönä nykyisyydessä.

### 6.1. Välineen välttämättömyys

Kuuntelemiseen tarkoitettut teknologiset välineet välittävät, tallentavat ja toistavat ääntä ja teknisten laitteiden kehityksen myötä kuulemisen ja näkemisen raja on hämärtynt, koska elokuva ja televisio ovat myös kuulemisen teknologioita. Uudet laitteistot pyrkivät sulauttamaan itseensä vanhojen teknologiaa ja samalla eriytymään muista. Puhelin on sulauttanut itseensä kameran ja musiikkisoittimen, mutta kuitenkin kamerat ja musiikkisoittimet jatkavat huimaa kehitystään kohti tarkempaa ja parempaa kuvallista ja äänellistä laatua. (Parviainen 2006, 156-157.)

Eri medioilla on eri tehtäviä; niin mediateknologiat kuin niiden funktiotkin voivat painottua eri tavoilla eri aikoina. Radion etuna tänä informaatioähkyn aikana voidaan ajatella olevan se, että yleisölle tarjoiltava materiaali on valmiiksi käsiteltyä johonkin tiettyyn muotoon. Sen tiivistetyn näkökulman tai tiedon pohjalta, minkä ihminen radio-



ohjelmasta saa, hän voi lähteä testaamaan omia käsityksiään esimerkiksi muita medioita hyödyntäen. Toisaalta myös muilla medioilla on siihen mahdollisuus. Hannu Karisto ja Airi Leppänen (1997) toteavatkin, että ohjelma valmistuu lopullisesti kuulijan päässä (Karisto & Leppänen 1997, 10). Radiolla on lisäksi mahdollisuus mielikuvituksen herättelyyn, minkä voisi ajatella johtuvan siitä, että visuaalinen kuva puuttuu. Vai puuttuko kuva sittenkään? Tim Crook (1999) kysyy onko tarpeellista asettaa näkeminen ja kuuleminen hierarkkiseen asemaan ja määritellä radio ”sokeaksi mediaksi”? Hän pohtii fysiologisen näkemisen ja mielikuvien filosofista eroa. Hän tarkoittaa juuri sitä, että assosiaatioiden avulla kukin näkee äänikerronnan avulla omanlaisensa tarinan kuiveneen. Voisiko äänellä siis ajatella olevan mahdollisuudet jopa tarkempaan visuaaliseen ilmaisuun kuin itse kuvalla?

Radiolla voidaan nähdä olevan kaksoisluonne: se on joukkoviestin ja ilmaisuväline. Edellinen toteutuu Hannu Kariston ja Airi Leppäsen (1997) mukaan päivittäisessä radiojournalismissa jälkimmäistä useammin. Joukkoviestinluonne tulee esiin uutisissa ja siinä tavassa, jolla radio välittää jäseneltyä tietoa ja tiedotuksia suurelle joukolle kuuli-joita. Radion ilmaisuvälineluonne näyttäytyy tavassa käyttää radion mahdollisuuksia monitulkintaisten ja monitasoisten kokonaisuuksien esittämisessä. Radion voidaan katsoa olevan parhaimmillaan silloin kun kuulija joutuu muodostamaan sen viestistä oman tulkintansa. (Karisto & Leppänen 1997, 7).

Radiodokumentti ohjelmamuotona sisältää saman kaksoisluonteisuuden ja tutkimukseni aineistossa se tuli näkyväksi dokumentin tekoprosessin ja tutkimuksen tekemisen eri vaiheissa. Välineen kaksoisluonteisuuden voisikin tutkimusprosessissani jakaa *ennen – nyt – jälkeen* vaiheisiin. *Ennen* näyttäytyy dokumentin tekoprosessissa, jossa korostui tutkijalähtöinen näkökulma teoksen taiteellisista tavoitteista. Mitä ohjaajana aion? Ohjaajana pyrin luomaan dokumentilleni sellaisen aiotun maailman, josta kuulija voi muodostaa omat tulkintansa. *Nyt* puolestaan näyttäytyy siinä kuinka valmis radiodokumentti palvelee taiteellisen ilmaisuni kanavana eli mitä dokumentissa tapahtuu ja on? *Jälkeen* tulee sekä näkyväksi tavassa jolla se esitetään kuulijoille (mikäli se kuullaan radiosta) että siinä millaisia tulkintoja sen kuuntelemisesta muodostuu? Kuulijan henkilökohtaisista tulkinnoista riippuu koetaanko se esimerkiksi taiteellisena vai asiatyylisenä ohjelmana.

Hannu Karisto ja Airi Leppänen (1997) kuvaavat radion aikakäsitystä siten, että radion aika on preesens, nykyhetki. Preesensissä tapahtuminen ja kokeminen voidaan kokea myös menneisyyttä muistelemalla. Muistelija on olemassa ohjelman nykyhetkessä ja tarkastelee menneisyyttä siitä käsin. Preesensissä tapahtumisen ohella ohjelma voi sisältää yhtä aikaa menneisyyttä ja tulevaisuutta nykyhetkenä, koska aika ei välttämättä kulje lineaarisesti, vaan eri aikatasot ovat läsnä yhtä aikaa. Ajan logiikan voidaan siis ajatella olevan erilaisen radiossa kuin sen ulkopuolisessa reaali maailmassa. (Karisto & Leppänen 1997, 11.)

Radiodokumentin, niin kuin minkä tahansa muunkin median, lukutaitoon liittyy se näkemys, että kuulija voi pohtia kokemaansa joko absoluuttisena tai ei-absoluuttisena totuutena. Totuus on kuitenkin kunkin itsensä konstruoima. Dokumentilla voidaan pyrkiä naturalistisuuteen niin kuin maalauksissa, joissa koetetaan jäljitellä valokuvamaisen tarkasti maalattavaa kohdetta. Kuitenkin naturalistisessakin maalauksessa voidaan kankaalle vangita todellisuudesta juuri sen kokoinen osa, mikä kankaalle mahtuu. Näin myös dokumentissa.

Dokumentissa rakennetaan ohjaajan valitsemista elementeistä kuva- tai äänimateriaalia, jonka muotoileminen lopulliseen asuunsa on mahdotonta ilman ohjaajan näkemystä ja tämän omia mielipiteitä aiheesta. (Karisto & Leppänen 1997, 18-23.) Pertti Salomaa (1989) sanoo, että radiolla on oma ominaisuutensa ja toteaa radion näyttämöstä, että *”Se on kuin peili, joka heijastaa takaisin minun omia mielikuviani. Jotkut vaikuttavat aidoilta. Toiset taittavat ja muuttuvat”* (Salomaa 1989, 154). Totuus ei dokumentissani ole identtinen ”näkyvän” reaalitodellisuuden kanssa. Hannu Kariston (2005) mukaan totuudellisuus on sitä, että teoksessa ilmenee joitain sellaisia asioita, ja niiden välisiä lainalaisuuksia tai suhteita, jotka ovat olemassa tosina reaalitodellisuudessa. Aiheesta voidaan löytää siihen kätkeytynyt vertauskuvallinen sisältö, symboli- tai arkkityyppien taso. (Karisto 2005.) Myös Juha Herkmanin (2002) mukaan puhumalla representaatioista mediaesitysten sijaan halutaan korostaa sitä, että media ei ainoastaan esitä (presentoi) tai heijasta todellisuutta (fakta) eikä vain kerro siitä sepitteitä (fiktio) vaan median kertomat tarinat ja ”tieto” osaltaan tuottavat todellisuutta. (Herkman 2002, 219.) Olen heidän kanssaan samaa mieltä siitä, että median lukutaidossa keskeistä on absoluuttisten totuuksien etsimisen sijasta keskittyä kokemukseen ja pohtia esimerkiksi mediasisältöjen tuottajien intentioita vaikkapa radio-ohjelman tekemiselle. Kehomieskone doku-

mentin tosi on totta omassa maailmassaan ja se rakentaa sellaisen todellisuuden, jonka minä ohjaajana olen halunnut rakentaa.

Radiodokumentti valikoitui pohdinnan mediumiksi siitä syystä, että tanssinopettajana ja tanssijana olen havainnut oman liikkeen hahmotustyylini olevan vahvasti audittiivisen. Myös sekä visuaalinen että kinesteettis-taktilinen oppimistyyli on käytössä tanssimisen kokonaisvaltaisen luonteen vuoksi. Oppimis- ja työskentelytyylit voidaan jakaa aistimieltymyksiksi eli modaliteeteiksi eri aistien mukaan. Voimakkaimmin tiedon omaksumiseen, muistiin ja oppimiseen vaikuttaa näkö-, kuulo-, tunto- ja liikeaistin käyttäminen oppimisessa. Näitä oppimis- ja työskentelytyylejä voidaan nimittää visuaaliseksi, audittiiviseksi, taktiliseksi ja kinesteettiseksi modaliteetiksi. Kinesteettinen oppija oppii parhaiten koko kehon osallistuessa tiedon omaksumisen prosessiin. Taktilinen oppija kaipaa konkreettista kosketusta oppimistapahtumassa. Visuaalinen näkee ja tarkkailee havainnoimalla ympäristöään oppii tehokkaimmin ja audittiivinen tarvitsee puolestaan impulsseja eli ärsykeitä kuuloaistin avulla hahmottaakseen tehokkaimmin. (Prashnig 2006, 67-73.)

Olen ajoittain oppimistilanteessa kokenut tarpeeni audittiivisista impulsseista hiukan haastavaksi. Tanssitunnilla oppilaan ominaisuudessa olen usein ollut haastavan tilanteen edessä aistimieltymykseni (eli modaliteetti) ollessa audittiivinen ja opettajan visuaalinen. Tätä voisi verrata esimerkiksi vieraan kielen tulkkaukseen: ensin pitää visuaalinen impulssi kääntää audittiiviseksi, jotta voi hahmottaa liikkeen. Yksi mahdollisuus liikkeen ”tulkkaukseen” on sanat ja toinen onomatopoeettiset äännähdykset. Kehomieskone -dokumentissa onomatopoeettiset äännähdykset muodostavat sen äänikerronnan tason, jolla kuvataan kehon liikettä eli ne ”tulkkaavat” liikettä koettavaksi. Tässä näen mahdollisuuksia näkörajoitteisille suunnatun materiaalin tekijöille.

Viestintäteoreetikko ja kulttuurifilosofi Marshall McLuhan on sanonut: ”The Media is the Message” eli ”Väline on viesti”. Lausahdus pitää sisällään sen, että teknologisten medioiden vaikutukset olisivat niiden tuottamia viestejä tärkeämpiä. (McLuhan 1964, 27-28.) Mikko Lehtonen (1998, 104-105) kritikoit McLuhanin lausahdusta ja muotoilee McLuhanin lausetta uudelleen seuraavasti ”The Message is in the Media” eli ”Sisältö on välineessä”. Jokaisella mediumilla on omat erityispiirteensä, jotka edellyttävät erityistä, juuri sen välineen tuottaman sisällön lukutaitoa (Herkman 2001, 112). ”Sisältö on välineessä tai väline on sisältö” on kehäpohdinta, koska viestiä ei voi olla ilman me-

diumia, eikä mediumia ilman viestiä. Toisaalta McLuhan (1964) toteaa, että radion sisällä eli sen luomassa maailmassa voi ikään kuin elää, mikä korostaa radion luonnetta immerssiivisenä välineenä. Joten media voi todella olla viesti. Hän katsoo radion vaikuttavan ihmisiin intiimisti, henkilökohtaisesti ja luovan oman maailmansa kuulijan ja ohjelman tekijän välille. Yksityisen kokemuksen mahdollistaminen on McLuhanin mukaan radion vahvuus. Kaikki ne eleet, jotka painettu sana on kielestä riisunut palautuvat radiolähetyksissä. Kuunnelmasta McLuhan toteaa, että kuultavissa on vain ”näytelmän” ääni ja meidän on itse täydennettävä kaikki muut aistikokemukset. (McLuhan 1967, 329-334).

Marshall McLuhanin mielipiteitä radiosta voidaan pitää vanhanaikaisina pelkästään jo viittaamani lähteen iäkkyuden vuoksi ja vanhanaikaisuutta voidaan perustella myös mediateknologioiden kehittymisellä ja erilaisten immerssiivisten välineiden lisääntymisellä. Itse olen kuitenkin McLuhanin kannalla siinä, että jos ihminen oikein todella asettuu kuuntelemaan radiota ja sieltä tulevaa kiinnostavaa ohjelmaa, on todella mahdollista elää radion maailmassa. Viesti asettaa mediumille tiettyjä vaatimuksia ja antaa tiettyjä etuoikeuksia. Siksi nimenomaan tässä tutkimuksessa välineellä on suuri merkitys tavallisuudesta poikkeavaan tanssivan, liikkuvan kehon ilmentämiseen, sen pohdintaan ja käsittelyyn mediailmaisun välineenä. Radiolla mediana on tässä tutkimuksessa kolme tehtävää: se on viestintäteknologinen työväline, ilmaisun rakentumisen kanava ja visuaalisen tanssin kuvaamisen eli sen perinteisen ilmaisutavan haastaja. Ilmaisun kanavana auditiivinen media on välttämätön juuri tämän tyyppisen mediailmaisun välineenä.

Radiodokumentin otin haasteekseni myös siitä syystä, että kiinnostus äänimaailman tekeminen omiin tanssiteoksiini on kasvanut valtavasti. Kuulen miltä teosten tulisi kuulostaa enkä välttämättä löydä valmiista musiikki- tai äänitarjonnasta juuri sopivaa ja tältä osin joudun tyytymään kompromisseihin. Äänisuunnittelijaa minulla on harvoin mahdollista käyttää taloudellisten resurssien vuoksi. Tämän dokumentin tekeminen on siis laajentanut omaa ammatillista osaamistani siltä osin.

## 6.2. Kehomieskone kielenä ja paikkana

Arjessa liike ilmenee monella tavalla ja eri aistien välityksellä. Kinestesia avaa tärkeän kokemuksellisen kanavan hahmottaa maailmaa ja liittyy siihen. Termeissä on kuitenkin eroja ja niiden pohtiminen tämän tutkimuksen kontekstissa on kiinnostavaa kinesteettisen kuulemisen eksplikoimiseksi. Kinesteettinen kuuleminen perustuu äänellisiin merkkeihin ja niille annettuihin merkityksiin. Kinesteettisen kuulemisen mahdollistaa Kehomieskone dokumentin semioottinen teksti, jonka kielenä toimii sekä puhe että liikeäänimateriaali. Molemmat sisältävät merkkejä ja aiottuja merkityksiä. Käsite kieli ei rajoitu vain puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen, vaan kielenä voidaan nähdä kaikki viestintäjärjestelmät, joissa käytetään jollain tavalla järjestettyjä merkkejä. Mikko Lehtonen (1998) jakaa tekstit verbaalisiin ja ei-verbaalisiin, joista ensimmäisellä hän tarkoittaa sekä puhuttua että kirjoitettua kieltä. Ei-verbaalisilla merkeillä Lehtonen tarkoittaa kuvia ja ääniä. Toinen tapa on tehdä ero visuaalisten ja oraalisten tekstien välillä, joiden yhdistelyä Mikko Lehtonen kuvaa taulukolla (taulukko 2), jossa osatekijöinä ovat puhe, kirjoitus, musiikki ja kuva. (Lehtonen 1998, 73.)

	oraalinen	visuaalinen
verbaalinen	PUHE	KIRJOITUS
ei-verbaalinen	MUSIIKKI	KUVA

Taulukko 2: Merkitystekstien luokittelu Mikko Lehtosen (1998, 74) mukaan.

Yllä olevan taulukon voi ymmärtää siten, että kirjoitus ja puhe liittyvät toisiinsa verbaalisuuden puolesta, kirjoitusta voidaan taas pitää yhtenä visuaalisen tekstien lajina ja puhetta taas oraalisten tekstien osa-alueena. Lehtosen (1998) kuvio on käyttökelpoinen sijoitettaessa radiodokumenttini kieltä semioottiseen merkkien kenttään. Tässä radiodokumentin kontekstissa semioottisesti tulkittavana tekstinä pääosassa toimii oraalinen puhe ja ääni sekä verbaalisessa että ei-verbaalisessa muodossa. Kehomieskone -dokumentissa on edellisten lisäksi myös muuta kuin oraalista kehon liikkeen ääntä. Itse sijoitan Lehtosen kuvioon musiikin tilalle äänen. Tämän tutkimuksen puitteissa semioottista tekstiä ei ole ilman kielen rakentumisen kehikkoa eli dokumentin rakennetta ja eri osioiden välisiä suhteita. Myös puhuttu kieli on osaltaan rakentamassa merkityksiä

kuullulle. Eri aistien välittämät impulssit usein tulkitaan ja sanallistetaan puhutun kielen kautta.

Kinesteettinen kieli on osaltaan rakentamassa liikemateriaalin äänen kieltä tässä dokumentissa. Sanan kinesteettinen etymologia antaa viitteen siitä, mistä kinesteettisyydessä on kyse. Kreik. aisthētiko's = aistimusta koskeva, liikkeen aistia koskeva, liikunnan kokemukseen liittyvä – kinesteettinen aisti lihas-, jänne- ja nivelaisti. (Jaakkola 2010, 68). Psykologian piirissä kinestesia määritellään kehon liikkeiden aistimukseksi (Parviainen 2006, 29). Kinesis puolestaan viittaa elottomien esineiden liikkeisiin, esimerkiksi mekaanisesti tai visuaalisesti tuotettuihin. Kinestesia taas viittaa elävien olentojen, erityisesti ihmisen kehon liikekokemuksiin ja toiminnallisuuteen. (Parviainen 2006, 9.) Voisiko esimerkiksi elokuvan sisältämä ihmisen liike olla kinesistä vai sittenkin kinesteettistä? Kiinnostava aihe, jota en tämän tutkimuksen puitteissa käsittele, mutta se voisi olla jatkotutkimuksen aihe. Kinesteettisyyden fokusoin tässä tutkimuksessa koskemaan nimenomaan *kokemusta liikkeestä*, liikkeen tekemisen taidon sijasta.

Keho on se osa ruumiista, josta olemme tietoisia. Se muistaa, havaitsee, voi kehittyä taitavaksi ja muodostaa tietoa toiminnastaan. Keho on siis tietoisuuden aluetta, voimme tuntea sen ja tunnistaa sen erilaisia piirteitä. Saatamme kutsua kehoamme myös ”minäksi” tai ”itseksi”. Haamusärky- tai aaveraajailmiötä on käytetty esimerkkinä kehon ja ruumiin erottelusta. Ihminen voi tuntea kipua amputoidussa raajassaan, vaikka raajaa ei ruumiillisesti olisikaan enää olemassa. Keholla ja kehon voi aistia. (Parviainen 2006, 69-71.) Kinesteettinen eläytyminen mahdollistaa liikkeen kokemukset omassa kehossa silloin kun joku toinen tuottaa liikettä tavalla tai toisella. Nähdylle tai kuullulle liikkeelle voi antaa merkitykseksi vaikkapa tanssi, vaikka merkityksellistetty kohde ei omasta mielestään tanssisikaan. Henkilöhistoriasta ja erilaisten koodistojen tuntemisesta riippuu millaisena liike koetaan. Tanssin ammattilainen voi tulkita ja tuntea kokemansa toisin kuin tanssia tuntematon.

Kinesteettisestä eläytymisestä empiirisenä esimerkkinä toiminee keskustelu tanssiteoksen katsomisen jälkeen. Kyseessä on tuttavani, eräs kuusikymppinen mies, joka ei omien sanojensa mukaan ole koskaan ottanut tanssiaskeltakaan ja harrastaa liikuntaa vähän, jos ollenkaan. Hän kertoi nähtyään tanssiteokseni *Kaikki puolet* (Vahtola 2008), että hän huomasi liikkuvansa katsomossa ja saavansa ”sätkyjä” sen mukaan, miten tanssijat

teoksessa liikkuvat. Minulle tämän tutkimuksen kannalta tärkeä havainto oli, että hän sanoi tunteneensa liikkeit kehossaan. Kinesteettinen eläytyminen mahdollistaa toisen kehon liikkeen kokemisen omassa kehossa, jolloin voimme ”tuntea” liikkeit omassa kehossamme vaikka emme itse liikkuisi. Näin eläytyminen muuttuu oman kehon kokemukseksi, joka on erillinen alkuperäisen liikkujan kokemuksesta. (Parviainen 2006, 103-105.) Tämä empiirisen kokemuksen kuvaus tukee näkemystäni kinesteettisen empatian kokemisesta, minkä olen pyrkinyt mahdollistamaan Kehomieskonetta kuunneltaessa. Kehon äänten arkkityyppinen olemus antaa mahdollisuuden kokea liikkeen, jonka impulssi on äänellinen.

Kuulohavainto voi aiheuttaa jonkin toisen aistin synnyttämän reaktion. Tässä yhdistän kuulemisen kinesteettiseen aistimiseen, joka tarkoittaa kehon liikkeen kokemusta. Kehomieskone dokumentin liikkeiden äänten kehollinen kokeminen voidaan siis sijoittaa kinesteettisen kuulemisen termin alle. Kinesteettisessä kuulemisessa voi myös olla kyseessä kognitiivisesti opitusta maailman hahmottamisen tavasta, jossa visuaaliset, auditiiviset tai mentaaliset ärsykkeet koetaan voimakkaasti omassa kehossa. Edellä kuvatun tavan voidaan olettaa olevan ominainen kehonsa kanssa aktiivisesti työskenteleville ihmisille, kuten tanssijoille. Ilmiötä, jossa ihminen ”tuntee” toisen ihmisen kehon liikkeit omassa kehossaan esimerkiksi katsoessaan tanssiesitystä, voidaan kutsua kinesteettiseksi eläytymiseksi. Mitä selkeämpi kuva henkilöllä on kehonsa toiminnasta ja sen tuntumasta sitä vivahteikkaammin liikkeen voi tuntea omassa kehossaan. (Parviainen 2006, 104.) Tämän ilmiön syntymiseen ei tarvitse visuaalista aistia, vaan sen voi tuottaa myös auditiivinen kokemus.

Väitteeni Kehomieskone -dokumentista kinesteettisen kuulemisen mahdollistajana perustuu kinesteettisen eläytymisen tematiikkaan, peilisolujen toimintaan sekä käytettyjen äänten arkkiolemukseen. Vaikka voitaisiin ajatella, että kuulemisen kautta saatava kokemus liikkeestä ei tuottaisi eksaktia kokemusta tietystä liikkeestä esimerkiksi syntymästään sokealle, pidän tällaista pohdintaa turhana. Näkörajoitteista huolimatta jokaisella kuitenkin on kokemus omasta kehostaan, eikä visuaalisestikaan havaittu liike jäsenny ihmisillä samalla tavalla. Siinäkin tapauksessa, että kuulemalla hahmotettava liike pyrkisikin representoimaan tanssia on sen tulkinta lopulta kokijan vastuulla. Hän tulkitsee äänen tanssiksi tai sitten joksikin muuksi.

Neurotieteen näkökulmasta kehonkaavan muodostumisesta on olemassa kaksi toisistaan hyvin kaukana olevaa käsitystä. Toisessa tukeudutaan siihen, että kehonkaava määräytyisi geneettisesti ja toisen mukaan se muodostuu kokemusten myötä aistimusten ja havaintojen kautta. Geneettistä näkemystä tukee se, että ilman raajoja syntyneillä lapsilla voi olla hyvin eläviä kokemuksia raajoista, vaikka niitä ei koskaan ole ollut olemassa. (Hämäläinen ja Kekoni 2006, 176.) Kehonkaava sanan merkityksen voi selittää siten, että kehonkaavasta tullaan kehollisesti tietoiseksi kun kehossa tapahtuu yllättäviä muutoksia (horjahdus) tai suuntaamalla tarkkaavaisuus tietoisesti johonkin kehon osaan. Kehonkuva puolestaan voidaan mieltää subjektiiviseksi kokemukseksi omasta kehosta ja sen ulottuvuuksista – miltä se näyttää ja tuntuu, missä asennossa se on, miten se toimii ja mihin se kykenee. Kehonkuva on siis usean aistin toimintaan perustuva käsite. (Hämäläinen & Kekoni 2006, 173-174.) Kehonkuva on se tausta, johon sijoitan kinesteettisen kuulemisen mahdollistumisen.

Rami Lindholm (1997) on vakuuttunut siitä, että realistisen ja luonnollisen äänen käyttäminen äänikerronnan rakentamisessa on ongelmallista. Hänen mukaansa metaforisten ja abstraktien äänten käyttäminen toimisi paremmin kuin autenttisten äänten käyttäminen. (Lindholm 1997, 87.) Itse olen kuitenkin vahvasti sitä mieltä, että dokumenttini arkkiiäänet ovat ne maamerkki, jolla kuulija sijoittaa itsensä teoksen maailmaan. Toisaalta arkkiiäänet ja muut liikkeen äänet voidaan ajatella myös toimivan vihjeenomaisesti, jolloin kuulijan on aktiivisesti täydennettävä mielikuvaansa, mitä Lindholm taas pitää suotavana. Luvussa 4.3. Musiikillistettu rytmi luo tarinaa kerroin sarjakuvakeronnan kuvien välien täyttämistä äänillä. Tässä voidaankin ajatella, että tulkinnan muodostamisessa dokumenttini äänikerronnasta voidaan luottaa saman ilmiöön. Kuulija täydentää omien kokemustensa perusteella ne vihjeet, joita ei tunnista ja luo siten tulkintansa kuulemastaan.

### *Dokumentti paikkana*

Kehomieskone -dokumentin tehtäväksi voitaisiin ajatella aiemmin esiteltyjen lisäksi äänimaiseman, paikan luominen. Dokumenttini ja sen mahdollistama kinesteettinen kuuleminen voidaan yhdistää tässä äänimaisematutkimukseen sen kiinnostuksen kohteena olevan henkilökohtaisen kokemuksellisuuden vuoksi. Äänimaisematutkimuksessa tutkitaan mm. äänellisiä ympäristöjä ja niiden olemassa olevia tai luotuja äänimaisemia.



Vaikka äänimaisematutkimuksen keskeisenä tutkimuskohteena ovatkin usein paik-  
kaidonnaiset kokemukset ääniympäristöstä, josta esimerkkinä voidaan mainita vaikka-  
pa jonkun tietyn kaupungin torin äänimaisema, on äänimaisematutkimuksen periaatteet  
sovellettavissa joiltain osin myös dokumentin tutkimiseen äänimaisemana. Maiseman  
käsitteen yhdistäminen pelkkään näköaistiin rajaa kokemuksen ulottuvuuksia. Ääni- ja  
tuoksumaisemat ja muistot ovat vaikuttamassa kokonaisvaltaisen maiseman rakentumi-  
sessa. Maiseman kehukset ovat semioottiseen näkökulmaan perustuen aina kulttuuriset.

Merkitykset ovat kulttuurisia sopimuksia siitä, kuinka maisema voidaan nähdä tai mitä  
maisema sisältää. (Hellström 2006, 82.) Tässä tutkimuksessa on osoitettu, että äänelli-  
set semioottiset merkit eivät eroa merkkien muodostumisen tai niiden tulkinnan puoles-  
ta muista semioottisista merkeistä. *Sata suomalaista äänimaisemaa*, kolmivuotisessa  
tutkimushankkeessa (vuosina 2004-2006) tavoitteena oli äänimaiseman tallennus-, suo-  
jelu ja tutkimus Suomen maantieteellisten rajojen sisäpuolella. Siinä kiinnitettiin huo-  
miota ääniympäristön laadullisiin tekijöihin ja siihen kuinka äänimaiseman keskellä  
elävät ympäristönsä kokevat. Keräystyön ohella tutkimushankkeessa on korostettu ää-  
niympäristöjen monimuotoisuutta ja merkitystä ihmisen hyvinvoinnille. (Järviluoma,  
Koivumäki, Kytö ja Uimonen 2006, 6.) Käsitys äänimaisemasta on tässä tutkimuksessa  
laajennettu koskemaan myös dokumentin luomaa maisemaa.

Kinesteettisen kuulemisen mahdollistuminen Kehomieskone -dokumenttia kuunnellessa  
voidaan perustella tietynlaiseen äänimaisemaan perustuvaksi. Arkkityyppiset äänet ja  
niiden käsittely tanssin representoimiseksi voidaan kokea liittyväksi juuri tähän tiettyyn  
äänelliseen paikkaan (dokumenttiin), tapahtumaan (sen kuuntelemiseen) ja sen kokemi-  
seen (tulkinta). Teoksen ajattelemisen tässä paikassa, tällä hetkellä tapahtuvana ää-  
niympäristönä voidaan nähdä henkilön kiinnittymisenä juuri tähän äänimaisemaan. Do-  
kumentin paikantaminen menneisyyden kuvaamisen sijasta nykyisyyteen, on luomassa  
*tapahtumisen* paikkaa. Kuulija voi äänimateriaalin kuullessaan ikään kuin ”kiinnittää  
itseensä äänelliset anturit”, jotka voivat antaa kehollisia liikekokemuksia nykyisyydes-  
sä. Kiinnittyminen (engagement) teoksen äänimaisemaan on mahdollista vain henkilö-  
kohtaisen kokemuksen kautta, mistä äänimaisematutkimuksessakin on osaltaan kyse.  
Identtisissäkin akustisissa tilanteissa ihmiset reagoivat eri tavoin (Hellström 2006, 84).  
Tutkimukseni aineistosta ilmeni, että syynä erilaisille reagoineille ovat aiemmin tässä

tutkimuksessa osoittamani äänen kuulemiseen, havaitsemiseen ja tulkintaan liittyvät fysiologiset, kulttuuriset ja henkilökohtaiseen historiaan liittyvät tekijät.

## 7. PÄÄTÄNTÄ

Tässä työssä on tutkittu äänikerrontaa. Tutkimuksen tehtävänä oli selvittää miten kehon liikettä voidaan ilmentää äänikerronnassa? Tekemäni radiodokumentti Kehomieskone ja sen tekemisen prosessin dokumentaatio toimivat tutkimukseni aineistona. Kehomieskone kertoo tanssija-koreografista pohtimassa omaa kehoaan työkaluna. Kertoja pohtii kuinka hänen työtään joskus helpottaa kehon ajattelemisen koneena ja kuinka hänen minuutensa rakentuisi tai taiteilijuutensa muuttuisi ja kuinka hän voisi toimia, mikäli hän vammautuisi. Lopulta kertoja päätyy ajatukseen, ettei keho ole itseisarvo vaan työkalu.

Tutkimusaineistona toiminut radiodokumentti analysoitiin tapaustutkimuksena hermeneuttisella otteella semioottisen representaatioanalyysin menetelmiä käyttäen. Näkökulmana ovat tekijälähtöiset intentiot kerronnan merkitysten rakentamisessa. Aineiston rakentamisprosessissa niin ikään korostui tekijälähtöinen näkökulma, vaikka radiodokumentti yleensä tehdäänkin kuulijan korvaa varten. Aineisto tulkittiin äänimaiseman, äänikerronnan suunnittelun työkäytäntöjen kehittämisen, dokumentaarisen radioilmaisun, dramaturgian ja kuullun tuottaman kehollisen kokemuksen yhteisen kudelman lävitse. Tutkimukseni viitekehyksenä toimivat äänen ja kuuntelemisen, dramaturgian ja dokumentaarisen radioilmaisun tutkimukset, joita on sovellettu katsoen niitä semioottisen representaation silmälasien lävitse. Lisäksi tässä tutkimuksessa kehollisuudella on tärkeä merkitys sekä radiodokumentin sisällössä että tutkimustuloksissa. Tässä tutkimuksessa esittelen termin kinesteettinen kuuleminen, josta voisi käyttää myös nimitystä kuulotunteminen, termi liittyy kehollisuuteen ja kinesteettisen empatian käsitteeseen.

Audiovisuaalinen kerronta täyttää arkipäivämme. Internet, televisio, elokuvat, pelit ja radio median edustajina sisältävät kukin kerrontaa oman välineensä merkkijärjestelmään ja koodistoon sekä käyttötapoihin nojautuen. Näihin edellä mainittuihin liittyy kaikkiin ääni keskeisenä elementtinä. Äänellä on usein muuta kerrontaa tukeva tehtävä,

ja äänen olemassaolo voi tuntua itsestään selvältä tai huomaamattomalta. Äänikerronta on tarinallisten elementtien jäsentämistä äänellä eli tarinan kerrontaa kuuloaistia hyväksikäyttäen. Tässä tutkimuksessa äänikerronta toimii kaiken vartijana, se asettaa raamit itse dokumentille – Kehomieskoneelle. Se mahdollistuu radion vahvuuksia hyödyntäen luoden intiimin, henkilökohtaisen kokemuksen kuullusta tarinasta. Äänikerronnan avulla voidaan liittyä henkilöön tai ilmiöön, jonka kautta tarinaa kerrotaan. Äänikerronta voi haastaa, ahdistaa tai vahvistaa sekä toimia tunteiden tulkkina ja kyseenalaistajana. Äänikerronnan elementteinä tässä Kehomieskonedokumentin prosessissa olivat puhe ja liikeäänimateriaali, joka oli tuotettu kehon liikettä äänittämällä.

Äänen suunta, dynamiikka ja rytmi edustavat tässä työssä kerronnallisesti äänen fysiologiaa ja liikettä. Niitä tutkimalla, sekä valmiissa dokumentissa että niiden avulla aikomieni merkitysten muodostamisessa, havaitsin niiden olevan varsin käyttökelpoisia välineitä äänikerronnalle. Äänen suunta mahdollistaa tilallisen liikkeen hahmottamisen äänen stereokuvassa. Stereokuvassa äänen voi siirtyä korvasta toiseen, eteen – taakse tai ylös – alas -suunnissa, jolloin kuulija voi havaita äänilähteen, tässä tapauksessa tanssijan liikkuvan äänitystilassa. Dynamiikka voidaan ajatella kahtena asiana, sillä se voi ilmaista äänen fysiologisia vaihteluita tai dynamiikan vaihteluiden avulla luotuja kontrasteja äänikerronnassa. Dynamiikan vaihteluiden avulla voidaan tanssikerronnassa rakentaa monipuolista ilmaisuja ja pitää yleisö otteessa. Äänen dynamiikan vaihteluilla on samanlaisia mahdollisuuksia, mikä tuli ilmi dokumentissani etenkin kohtauksessa Kehomieskone. Useita päällekkäisiä ääniraitoja yhdistelemällä ja kaiuttamalla sain toteutettua kehon liikeäänistä koneen, joka äänen voimakkuus kohoaa kunnes se lopulta katkeaa kuin seinään.

Ihminen hahmottaa ympäröivää maailmaa kuvioksi ja taustaksi ja äänen dynamiikan vaihteluilla mahdollistui tällainen tausta – kuvio -vuorottelu dokumentissani. Äänen dynamiikan ensimmäisinä funktiona oli puheen taustalla toimivien hiljaisten äänten näyttäytyminen sekä tanssijan työn kuvaajana että dramaturgisena suvantona, voiman keräyksenä, josta kerronnassa ponnistetaan täyteen voimakkuuteen tai laajuuteen. Lisäksi funktiona oli liikeäänestä syntyneiden äänen fysiologisten elementtien sijoittaminen siihen kontekstiin, johon minä olen tekijänä sen tarkoittanut. Rythmi voidaan ajatella sekä dramaturgiseksi teoksen osien välisten suhteiden jäsentyneisyydeksi ja toisaalta musiikilliseksi rytmiksi. Ensimmäinen tarkoittaa sitä kuinka pitkiä osat ovat, kuinka

nopeammat tai hitaammat osiot vuorottelevat ja millaisen kaaren teos rakentaa. Jälkimmäisellä tarkoitetaan tässä rytmillisiä liikeäänikuvioita, jotka muodostuivat muokkaamalla tanssijan liikkeen ääntä niin, että toisissa kohtauksissa oli voimakas selkeäkuvioinen rytmi ja toisissa taas ei tuntunut olevan rytmiä ollenkaan. Dramaturgisen rytmien merkitys kerronnan rakentumiselle on keskeinen, se pitää yllä teoksen tempoja ja pitää kerronnan rullaavana.

Aineisto osoitti, että äänen merkitysten rakentaminen tai niiden tutkiminen eroaa hyvin vähän muiden semioottisten merkkien tutkimisesta. Tässä työssä puhun aiotuista representaatioista, mikä fokusoii pohtimaan tekijän aikomia kullekin asialle antamia merkityksiä. Näin rajaan tutkimuksen kiinnostuksen ulkopuolelle vastaanottajalähtöisyyden. Representaatio, joita esimerkiksi Kehomieskoneen eri kerronnan tasoilla ilmeneville elementeille olen antanut, ovat totta vain omassa todellisuudessani. On kiinnostava ajatus, että todellisuus on representaatiota. Representaatiota on pohdittava rajaavana, muokkaavana, rakenteistavana ja määrittävänä suhteessa objektiin, johon se viittaa. Representaatiot ovat jonkin esittämistä jonakin. Dokumentin tekemisen prosessissa tuli esiin myös hiljainen tieto, joka ohjaa osaltaan merkitysten muodostumisprosesseja. Toisaalta rakensin dokumenttiani tanssinopettajan tai koreografin näkökulmasta, etenkin liikeäänikohtauksia rakentaessani havaitsin koreografioivani äänistä muodostuvaa tanssiteosta. Toisaalta puhekerronnan tasolla taas tuli esiin myös kieleen liittyvää merkityspohdintaa. Koko tutkimukseni hermeneuttinen kehä sukelsi kohti syvempää ymmärrystä kohti sitä, kuinka minä muodostan merkityksiä radiodokumentin tekijänä liikkeestä, äänestä, tanssista, elämästä, ihmisestä, maailmasta.

Tämä tutkimus esittelee termin kuulotunteminen eli kinesteettinen kuuleminen, joka on lähikäsite sanaparille kinesteettinen empatia. Kinesteettinen empatia on erityisesti tanssintutkimuksessa käytetty käsite. (Parviainen 2006, 99; Laukkanen 2007, 106.) Näiden käsitteiden liittyminen toisiinsa voidaan havainnollistaa seuraavasti: ihminen näkee toisen potkaisevan varpaansa seinään ja tuntee omassa kehossaan kuinka kipeää se voi käydä. Sama voi tapahtua myös kuulemalla. ”Koska viimeksi koskit kantapäätäsi?” on Kehomiesdokumentin ensimmäinen puhuttu lause. Sen kuultuaan ihminen voi kokea oman kantapäänsä olemassaolon ja sen miltä siinä tuntuu kun sitä kosketaan. Kinesteettinen kuuleminen eroaa kinesteettisestä empatiasta siten, että objektia ei nähdä vaan kuullaan. Toinen asia missä erotan kinesteettisen kuulemisen ja empatian on, että en-

simmäisessä kokemus on ensisijaisesti kokemus minussa, minun kehossani, minkä saa aikaan jokin kehon ääni. Jälkimmäisessä voidaan ajatella ihmisen sijoittuvan ikään kuin itsensä ulkopuolelle, toisen kehoon. Kinesteettistä kuulemista voi tapahtua sekä autenttisten äänten, että keinotekoisesti luotujen äänten avulla. Kehomiesdokumentissa, että kinesteettisen kuulemisen mahdollistajana on käytetty arkkityyppisiä kehonääniä. Hengitys, nivelten naksuminen, suoliston äänet, haukottelu ja vaikkapa röyhtäys voidaan nähdä arkkityyppisinä ääнинä niiden universaalien luonteen vuoksi. Ihmiset kulttuurista riippumatta todennäköisesti tunnistavat ne niitä kuullessaan. Äänikerronnassa kinesteettistä kuulemista voitaisiin käyttää esimerkiksi näkörajoitteisille suunnatun auditiivisen materiaalin suunnittelussa.

Tämän tutkimuksen vahvuuksina voidaan nähdä uuden tyyppinen ajattelu suhteessa ääneen ja kehoon. Näkökulma perinteisesti visuaalisena pidetyn taidemuodon, tanssin siirtämisestä auditiiviseen mediaan on innovatiivinen, joskin havainnollistettavuuden kannalta hyvin haasteellinen. Tutkimusaineisto sinänsä on ollut riittävä. Tutkimuksen tapausluonteen vuoksi sitä ei kuitenkaan voida pitää kovin laajalti yleistettävänä. Tutkimusaiheen lähituntumaan sijoittuvia tutkimuksia on löydettävissä niukasti. Toisaalta tutkimuksessa on sovellettu useita eri teorioita ja näkemyksiä.

Tutkimustyön aikana kävi mielessä useita erilaisia liikkeen ja äänen yhdistäviä testauksia, joista yksi voisi olla sellainen, että tanssijan liikettä kuvataan ja materiaali ilman liikkeen ääntä näytetään katsojalle. Katsojaa kuvataan ja pyydetään tuottamaan liikkeen motivoimaa ääntä, minkä jälkeen verrataan kuinka paljon tietyt liikkeet saivat samankaltaisia ääniä. Riittävän isolla otannalla tästä voitaisiin tehdä yleistyksiä siitä onko olemassa tiettyjä ääniä kuvaamaan tiettyjä liikkeitä ja millaisia merkityksiä ääniin liitetään. Tällaisia tilanteita sattuu tanssitunneilla usein, että puhekerronnallisten kuvausten loppuessa, otetaan käyttöön onomatopoeettiset ääntelyt, huokailut, henkäilyt ja musiikillistettu rytmikäs ääntely, minkä tavoitteena on auttaa tanssijaa hahmottamaan liikkeen dynamiikka sellaisena kuin opettaja sen tarkoittaa keholla ilmaistavaksi. Näiden empiiristen kokemusten ja testausidean innoittamana olen päättänyt tehdä taiteellisen tuotoksen työnimellä ”*Tanssia tanssista*”, jossa edellä kuvattuja eri henkilöiden tuottamia ääniä käytetään tanssiteoksen äänikerronnassa ja tämä muokattu ääni on vuorovaikutuksessa reaalitylanteessa sekä liikkeen että tanssijoiden tuottaman live-äänien kanssa. Tässä siis yhdistyisi sekä reseptitutkimus, että taiteellinen työ ja sen tutkimi-

nen. Radiodokumentin maailma on avautunut minulle kiinnostavana ja uutena ilmaisun muotona, jonka olen nyt saanut perusteiltaan haltuun. Tästä voisi alkaa dokumentaarisen kielen laajentaminen ja täsmentäminen, mikä on mahdollista ainoastaan tekemällä lisää dokumentteja.

Päätän tutkimukseni elämäkertakirjoittaja-dokumentaristi Heli Hulmin (1997, 122) sanoin, joita hän on käyttänyt kuvatessaan erään radiodokumentin tekoprosessin loppumista. Voin täysin yhtyä Hulmin sanoihin:

*”Viimeisessä kohtauksessa tapahtuu irtoaminen.  
Ohjelma lähtee elämään omaa elämänsä ja  
minä voin kiinnittää  
meripihkaiset korvakorut korviini,  
kävellä.”*

## LÄHTEET

### Painetut lähteet

Aaltonen, Jouko. 1993. *Käsikirjoittajan työkalupakki*. Valtionhallinnon kehittämiskeskus. Painatuskeskus: Helsinki.

Aaltonen, Olli. 2006. Puhe ja kieli. Teoksessa Hämäläinen, Laine, Aaltonen ja Revonsuo (toim.) *Mieli ja Aivot*. Kognitiivisen neurotieteen oppikirja. Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus, Turun yliopisto. Gummerus Kirjapaino.

Altman, Rick. 1992. *Sound Theory, Sound Practise*. Routledge.

Anttila, Eeva. 1994. *Tanssin aika*. Opas koulujen liikuntakasvatukseen. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu 139. Helsinki.

Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva toiminta ja Ilmaisu, Teos, Tekeminen*. 2. painos. Akatemi: Hamina.

Aristoteles. 1967. *Runousoppi*. suom. Pentti Saarikoski. Otavan kirjapaino: Keuruu.

Aro, Eero. 2006. *Tilääni*. Idemco. Riffi-julkaisut. Painoyhtymä: Porvoo.

Bacon, Henry. 2004. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 792. Suomen Elokuva-arkiston julkaisuja. Tammer-Paino.

Crook, Tim. 1999. *Radio Drama*. Florence, KY, USA: Routledge.

Fairclough, Norman. 2002. Suom. Blom, Virpi ja Hazard, Kaarina. *Miten media puhuu*. Osuuskunta Vastapaino. Gummerus: Jyväskylä.

Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Hermeneutiikka – Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Vastapaino: Tampere.

Hellström, Saara. 2006. Teoksessa Järviluoma, Koivumäki, Kytö ja Uimonen. (toim.) *Sata suomalaista äänimaisemaa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1100. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja, Sarja A Tutkimuksia 7. Tammer-Paino: Tampere.

Herkman, Juha. 2005. *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Osuuskunta Vastapaino. Tammerpaino: Tampere.

Huhtamäki, Harri. 1993. *Radion viisi tietä*. Paradoksidramaturgisia murtolukuja. Like-kirjapaino: Helsinki.

Hämäläinen, Heikki ja Kekoni, Jouni. 2006. Tunto ja kehonkaava. Teoksessa Hämäläinen, Laine, Aaltonen ja Revonsuo (toim.) *Mieli ja Aivot*. Kognitiivisen neurotieteen oppikirja. Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus, Turun yliopisto. Gummerus Kirjapaino.

Härkönen, Satu. 1997. Matka hiljaisuuteen – oma elämä dokumentin materiaalina. Teoksessa Karisto, Hannu & Leppänen, Airi. *Todellisia tarinoita*. Radiodokumentin tekeminen. Edita: Helsinki

Hulmi, Heli. 1997. Alitajuinen ja tietoinen dokumenttien dramaturgiassa. Teoksessa Karisto, Hannu & Leppänen, Airi. *Todellisia tarinoita*. Radiodokumentin tekeminen. Edita: Helsinki

Jaakkola, Timo. 2010. *Liikuntataitojen oppiminen ja taitoharjoittelu*. Opetus 2000. PS-KUSTANNUS. Bookwell: Juva.

Järviluoma, Helmi, Koivumäki, Ari, Kytö, Meri ja Uimonen, Heikki. 2006. (toim.) *Sata suomalaista äänimaisemaa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1100. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja, Sarja A Tutkimuksia 7. Tammer-Paino: Tampere.

Karisto, Hannu & Leppänen, Airi. 1997. *Todellisia tarinoita*. Radiodokumentin tekeminen. Edita: Helsinki.

Koivumäki, Ari. 1992. *Äänikerronta*. Opetushallitus. Painatuskeskus: Helsinki.

Korpinen, Pertti & Penttinen, Kirsti. 1977. Damström, Kristiina. (toim.) *Radion ohjelmityön perusteita*. Oy. Yleisradio AB. Koulutustoimisto. Yleisradion offsetpaino: Helsinki.

Knuuttila, Seppo. 2010. *Tutkija luo kohteensa (JA VASTAA SIITÄ)*. Tutkimusaineistojen muodostaminen. Teoksessa Pöysä, Jyrki & Järviluoma, Helmi & Vakimo, Sinikka (toim.) *Vaeltavat metodit*. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. Joensuu.

Kujala, Tapio, Lahti, Jari & Tamminen, Heikki. 1999. *Radiotyön perusteet. Johdatus suoran lähetyksen tekemiseen*. Gaudeamus: Tampere.

Kuljuntausta, Petri. 2002. *ON/OFF Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Julkaisijat LIKE-kustannus ja Nykytaiteen museo Kiasma. Tummavuoren kirjapaino/Dark.

Kuljuntausta, Petri. 2006. *Äänen Extereme*. LIKE-kustannus. Otavan kirjapaino: Keuruu.

Kunelius, Risto. 2003. *Viestinnän vallassa*. WS Bookwell: Porvoo.

Kuusela, Sami. 1997. Mielen todellisuus – Määrittelemättömyyden puolesta näenäisobjektiivisuutta vastaan. Teoksessa Karisto, Hannu & Leppänen, Airi. *Todellisia tarinoita*. Radiodokumentin tekeminen. Edita: Helsinki

Laukkanen, Anu. 2007. Egyptiläinen tunne – Ääni ja like affektiivisena kohtaamisen paikkana egyptiläisessä tanssityylissä. Teoksessa Mäkinen, Olli ja Mäntymäki, Tiina. (toim.) *Taide ja liike*. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli. Vaasan yliopiston julkaisuja. Tutkimuksia 282.



- Lehtonen, Mikko. 1998. *Merkitysten maailma*. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tammer-Paino: Tampere.
- Lindholm, Rami. 1997. Mikrofonilla ajattelua – Äänet maailman hahmottajina. Teoksessa Karisto, Hannu & Leppänen, Airi. *Todellisia tarinoita*. Radiodokumentin tekeminen. Edita: Helsinki.
- Nikkinen, Are. 2008. Juoni ja rakenne. Teoksessa Vacklin, Anders, Rosenvall, Janne & Nikkinen, Are. 2008. *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. LIKE-kustannus. Otavan kirjapaino: Keuruu.
- Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus: Helsinki.
- Pirilä, Kari & Kivi, Erkki. 2008. *Leikkaus – Elävä kuva, elävä ääni*. LIKE-kustannus. Otavan kirjapaino: Keuruu.
- Prashnig, Barbara. 2006. *Eläköön erilaisuus – Oppimisen vallankumous käytännössä*. 4. painos. PS-Kustannus. WS Bookwell: Juva.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo. (toim.) 2003. *Dramaturgioita*. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Palmenia-kustannus. Saarijärven Offset: Saarijärvi.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. (toim.) *Narrative across Media*. The Languages of Storytelling. The Board of Regents of University of Nebraska. University of Nebraska Press.
- Salomaa, Pertti. 1989. Dokumentaarinen radioilmaisu. Ylesiradion suunnittelu ja tutkimusosasto. Tutkimusraportit. Sarja B 1/1989. Hakapaino: Helsinki.
- Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* WS Bookwell: Juva.
- Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri*. Teoriaa ja metodeja mediakuvaan tulkitsijalle. Vastapaino. Otavan kirjapaino: Keuruu.
- Sihvonen, Tanja (2006). Teoksessa Ridell, Väliaho ja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsitämässä*. Osuuskunta Vastapaino. Juvenes Print: Tampere.
- Tiippa, Kaisa. 2006. Moniaistinen havaitseminen. Teoksessa Hämäläinen, Laine, Aaltonen ja Revonsuo (toim.) *Mieli ja Aivot*. Kognitiivisen neurotieteen oppikirja. Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus, Turun yliopisto. Gummerus Kirjapaino.
- Tiitinen, Hannu & May, Patrick. J.C. 2006. Kuulojärjestelmä ja kuulohavainnot. Teoksessa Hämäläinen, Laine, Aaltonen ja Revonsuo (toim.) *Mieli ja Aivot*. Kognitiivisen neurotieteen oppikirja. Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus, Turun yliopisto. Gummerus Kirjapaino.

## **Painamattomat lähteet**

Mattila, Maija ja Faarinen, Laura. 2011. Darling Mooney. Lyhytelokuva. MMM Studio /Psykerö Productions/Oamk.

Vahtola, Niina Susan. 2005. *Tatsia ja janssia suurkaupungissa*. Tanssiteos. Oulun seudun ammattikorkeakoulu.

Vahtola Niina Susan. 2008. *Kaikki puolet*. Tanssiteos. Oulun seudun ammattikorkeakoulu.

Wendland, Melanie. 2006. *Dance and Media – Together Apart. Creative potentials of technology for dance*. Pro Gradu Thesis. Audiovisual Media Culture. University of Lapland.

## **Verkkolähteet**

Bonenfant, Yvon. 2011a. Sound, touch, the felt body and emotion: Toward a haptic art of voice . *SCAN –journal of media arts culture*. Media Department. Macquarie University, Sydney [http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=126](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=126) Luettu ja viitattu 28.3.2011

Bonenfant, Yvon. 2011b. Enskinning between extended voice and movement: somatics, touch, contact and the camera. *Journal of Dance and Somatic Practices Volume 1 Number 1*. University of Winchester © 2009 Intellect Ltd. [http://www.atypon-link.com/INT/doi/pdf/10.1386/jdsp.1.1.65\\_1?cookieSet=1](http://www.atypon-link.com/INT/doi/pdf/10.1386/jdsp.1.1.65_1?cookieSet=1) Luettu ja viitattu 28.3.2011.

DAMA. 2011. Pohjoismainen tanssi- ja mediakoulujen yhteistyöverkosto. <http://medialappi.net/dama/> Luettu ja viitattu 24.3.2011.

Dance Groove Online. 2011. Dance Groove Online - Outspark CBT. <http://www.youtube.com/watch?v=BAB7arIVhOs> Luettu ja viitattu 4.5.2011.

Dance-Tech. 2011. Interdisciplinary explorations on the performance of motion. <http://www.dance-tech.net/> Luettu ja viitattu 28.3.2011.

de May, Thierry. 2011. Light Music. <http://www.youtube.com/watch?v=Hisk8lkB-D4>. Luettu ja viitattu 27.3.2011.

Filmsound.org. 2011. Foley. <http://www.filmsound.org/terminology/foley.htm> Luotu 23.3.1997. Luettu ja viitattu 24.4.2011

Honka, J. 2006. Foleyäänitys ja -leikkaus. Ääni Elokuvassa. <http://www.sound.werk23.org/foleyaanitys.htm> Päivitetty 20.03.2006. Luettu 23.09.2009.

Huitula, Kristian. 2000. Sarjakuvan suhde ääneen ja multimediaan. [http://www.huitula.com/sarjakuva\\_ja\\_multimedia.htm](http://www.huitula.com/sarjakuva_ja_multimedia.htm) Luettu ja viitattu 30.4.2011.

- Karisto, Hannu. 2005. Radiodokumentin määrittely. Äänipää-sivusto. [http://www.aanipaa.tamk.fi/doku\\_1.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/doku_1.htm) Luettu ja viitattu 20.2.2011.
- Koivumäki, Ari. 2006. Elokuvaäänen jälkikäsitteily. Äänipää-sivusto. [http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku\\_3.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku_3.htm)
- Lindfors, Jukka. 2008. DIMI – suomalainen syntetisaattori. <http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=47&t=606&a=5251> julkaistu 18.3.2008, viitattu 24.1.2011.
- Mission Impossible. 2011. Mission Impossible Speed Run Part 12 - Terminal Room. <http://www.youtube.com/watch?v=i7Pz9tyZi2c&feature=related> Luettu ja viitattu 4.5.2011.
- Mortal Kombat. 2010. Mortal Kombat E3 2010 Announcement Trailer. NetherRealm Studios. Warner Brothers Interactive Entertainment. <http://www.youtube.com/watch?v=is33FDaqID0> Luettu ja viitattu 3.5.2011.
- Mute. 2011. Rytmii. Musiikin teoriaa webissä. <http://www.uta.fi/laitokset/mustut/mute/ryt01.htm> Luettu ja viitattu 30.4.2011.
- Nurien. 2011. Nurien Big Bang Haru Haru. <http://www.youtube.com/watch?v=R4oGjIwze7k> Luettu ja viitattu 4.5.2011.
- Nykyri, Antti. 2011. *Artistic statement*. ePortfolio. <http://www.nykyri.net/> Luettu ja viitattu 1.4.2011.
- Pajatus. 2011. Representaatio. <http://www.metodix.com/fi/pajatus/headlines/0803representaatio> Luettu ja viitattu 12.4.2011.
- Routio, Pertti. *Tuote ja tieto. Tuotteiden tutkimus ja kehittäminen*. Tapaustutkimus. Internet-painos 3.8.2007. <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/printabl/071.htm>
- Sanakirja.org. 2011. <http://www.sanakirja.org/search.php?q=reflection&l=3&l2=17> Luettu ja viitattu 23.4.2011.
- Tekken 2010. Journalistic video game review of Tekken 3 for Playstation. <http://www.youtube.com/watch?v=CqCrFFbBlkk&feature=fvrel> Luettu ja viitattu 4.5.2001.
- Tenhula, Ari. 2004. Virtuaalinen keho tanssiesityksessä. Professoriliitto, Communicatio Academica 11.12.2004 <http://www.aritenhula.net/web/texts.html> Kirjoitettu Dance and ethics -seminaariin Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Luettu ja viitattu 22.2.2011.
- Uimonen, Heikki. 2005. *Ääntä kohti*. <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-6442-7.pdf>
- Uimonen, Heikki. 2010. Äänimaisema – ai niin mikä?. Artikkelii Akustisen ekologian seura ry:n kotisivuilla. <

[http://www.akueko.com/100aanimaisemaa/aanimaisema\\_mika.php](http://www.akueko.com/100aanimaisemaa/aanimaisema_mika.php)> Luettu ja viitattu 22.2.2011, 12:01.

Wilson, Katrina. 2000. Documentary modes. Documentary – A Definition for the Digital Age. [http://www.mediaknowall.com/as\\_alevel/Documentary/docu\\_index.php](http://www.mediaknowall.com/as_alevel/Documentary/docu_index.php) Luettu ja viitattu 12.5.2011.

# LIITE 1 Radiodokumentti Kehomieskoneen partituuri

The screenshot displays a DAW interface for a radio documentary. The main window title is "kehomieskone lopullinen". The timeline at the top shows a duration from -30 to 5:30. A label track contains several text annotations: "alkupuhinat", "koska viimeksi koskit kantapaitäsi", "keho koneena", "mielikkuvaharjoittelu", "Voin rinnastaa kehon ja koneen", "kone", "liikuntakyvyn menetys", "voisinko vielä esiintyä", "kehoni on työkaluni", and "höylä". Below the label track are several audio tracks. The first track is labeled "putki" and contains a blue waveform. The second track is labeled "Audiöraita" and contains a blue waveform. The third track is labeled "Audiöraita" and contains a blue waveform. The fourth track is labeled "4CH003M 1" and contains a blue waveform. The interface also includes a mixer section with volume and pan controls for each track. At the bottom, there are controls for project tempo (44100 Hz), selection start/end (00 h 02 m 39 s to 00 h 01 m 50 s), and location in audio (00 h 00 m 00 s). The actual rate is 44100 Hz.

kehomieskone lopullinen

Internal microphone

Label Track

alkupuhinat

keho koneena

Voin rinnastaa kehon ja koneen

voisinko vielä esiintyä

höylä

koska viimeksi koskit kantapaitäsi

mielikkuvaharjoittelu

kone

liikuntakyvyn menetys

kehoni on työkaluni

putki

Stereo, 44100Hz

32-bit float

Mykkä Soolo

Audiöraita

Stereo, 44100Hz

32-bit float

Mykkä Soolo

Audiöraita

Stereo, 44100Hz

32-bit float

Mykkä Soolo

4CH003M 1

Stereo, 44100Hz

32-bit float

Mykkä Soolo

Projektiin tahti (Hz): 44100

Valinnan alku: Loppu Pituus

Paikka äänessä: 00 h 02 m 39 s 00 h 01 m 50 s 00 h 00 m 00 s

Klikkaa ja raahaa valitaksesi audiota

Actual Rate: 44100