

Antti Nykyri

TALLENTEIN TEHTY ELÄVÄ ESITYS

Näkökulmia esittävien taiteiden elävyyteen ja tallenteiden esityskäyttöön

Esitystä on totuttu pitämään elävänä taiteen tapahtumana, joka rakentuu vastakohtana mediavälitteisille sekä erityisesti tallennemuotoisille kulttuurin sisällöille. Esityksiä kuitenkin valmistetaan totutusti tallenteiden avulla sekä osin myös tallenteiden muotoon. Äänisuunnittelusta käsin monet elävyyttä ja mediatisaatiota koskevat rajaukset vaikuttavatkin ongelmallisilta. Niiden sijaan elävyyttä voidaan lähestyä myös esityksen suhteellisena laatuna, esittämisen ja toiminnan tapojen sekä toimijoiden vuorovaikutussuhteiden valossa.

Tallenteita suunnitellaan ja käytetään nykyään totunnaisesti osana esittäviä taiteita. Niiden avulla esitysten osiksi tuodaan ja tuotetaan usein mitä mielikuvituksellisimpia sisältöjä, jotka eivät muutoin olisi mahdollisia. Esitysten äänisuunnittelu valmistetaan usein esimerkiksi tallenteille kompositioiksi ja kokonaisuuksiksi, joita olisi niiden kompleksisuuden tai niiden tuottamiseen käytettyjen äänilähteidenkin vuoksi mahdotonta toteuttaa sellaisinaan elävinä. Esitysten näytännöissä äänitallenteita voidaan toistaa vaivatta ja muuttumattomina, samalla kun suunnittelija työskentelee usein jo jossain muualla, seuraavan teoksen parissa. Esityksiä voidaankin pitää usein osaksi *tallenteiksi* ja *tallenteilla* valmistettuina; ilman tallenneteknologioiden soveltavaa käyttöä monet niistä olisivat hyvin toisenlaisia teoksia.

Nykyiset ohjelmistot, käyttöliittymät, soittimet sekä esimerkiksi sensoritekniikat mahdollistavat tallenteiden tuottamisen ohella

äänisuunnittelijoille myös esityksissä tapahtuvan *elävän äänellisen ilmaisun*. Äänen soittaminen ja soitettaviksi valmistaminen voi aktualisoida suunnittelijan taiteellisen työskentelyn esitystapahtuman valmistelun ohella myös osaksi sen *esittämistä*. Tyypillisesti *elävän (live)* käsitettä käytetään erilaisia taiteen ja kulttuurin ilmentymiä toisistaan rajaavana määreenä – ne joko ovat tai eivät ole eläviä. Sitä voidaan kuitenkin lähestyä myös esitysten valmistamisesta käsin: Millä tavoin *elävää* voidaan ymmärtää ja määritellä suhteessa esittävien taiteiden ja äänisuunnittelun ilmaisullisiin mahdollisuuksiin, käytäntöihin sekä erilaisiin toimijoiden välille muodostuviin vuorovaikutustilanteisiin? Miten elävyyssuhteutuu tallenteiden esityskäyttöön? Entä millä tavoin esitykset ovat eläviä suhteessa yleisöön tai tulevat sellaisina koetuiksi?

Artikkelissani tarkastelen *elävää* esityksen määreenä, teoriasta ja tutkimuksesta sekä esittävien taiteiden käytännöstä nousevien näkemysten valossa – sekä toisaalta myös taiteen käytäntöjä, *elävän* käsitettä hyödyntäen. Käsitteen monimerkityksisyyden sekä kulttuuri- ja tilannesidonaisuuden vuoksi (vrt. esim. Auslander 2008a 184; 2008b, 108–109) siitä on käytännössä mahdotonta esittää yhtä yksiselitteistä tulkintaa. *Elävän* määrittelyyn liittyykin reflektiivinen ulottuvuus: sen ohella hahmottelemme myös käsityksiämme eläviksi ymmärtämistämme teoksista ja tilanteista – konteksteista joihin käsitettä sovellamme. Yhtenäisen tulkinnan sijaan pyrin tuomaan artikkelissani esiin näkökulmia ja konteksteja, joiden kautta elävän erilaiset määritelmät ja merkitykset avautuvat. Esitän ensin lyhyesti tutkimukseni taustat sekä motivaationi elävän esityksen sekä tallenteiden esityskäytön tarkastelulle. Elävän käsitteen alkuperää sekä suhdetta mediatisaatioon tarkastelen erityisesti esitys-, media- ja teatterintutkimukseen liittyvien näkemysten avulla. Tämän jälkeen esitän näkökulmia yleisön sekä elävän esityksen suhteisiin. Äänitallenteiden esityskäytön kysymyksiä tarkastelen lopuksi erityisesti äänisuunnittelun näkökulmaa hyödyntäen.

Tutkimuksen lähtökohdista

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskukseen valmistelemassani väitöstutkimuksessa tarkastelen kokeellisen taiteellisen työskentelyn avulla äänisuunnittelun elävänä ja soittaen toteuttamisen mahdollisuuksia sekä edellytyksiä. Olen lähestynyt soittamista ensisijaisesti keinona tuottaa ja esittää teosten kuultavia sisältöjä *suhteessa* niiden muihin osa-alueisiin, taiteellisiin laatuihin sekä toimintaan. Soittaminen voidaan ymmärtää äänisuunnittelusta käsin laajalti erilaisia ääniä tuottamalla tapahtuvana leikitelyä, ilmaisuna, improvisaationa, harjoitteluna tai esiintymisenä. Se voi toteutua monin teknologisin ratkaisuin sekä lähestymistavoin, eivätkä sen kuultavat tulokset välttämättä muistuta totuttuja musiikillisia sisältöjä. Luovia soittoratkaisuja kehitellen voidaan yhtä hyvin *soittaa* esimerkiksi sadetta muistuttavia tai vaikkapa soran käsittelyssä syntyviä ääniä. Koska soittaminen mahdollistaa suunnittelijan sekä muiden tekijöiden välisiä hetkellisiä ja spontaaneja ilmaisullisia vuoro-

¹ Väitöstutkimukseni taiteelliset osat ovat *Raw Dog* (2005), *Väylä* (2008) sekä Suomen Teatteriorkesteri: *Kamariesitys* (2009).

vaikutussuhteita sekä -tilanteita, voidaan myös taiteellista yhteistyötä rakentaa näiden kohtaamisten varaan. Esimerkiksi äänisuunnittelija ja koreografi voivat yhteisissä improvisaatioissa tapailla ja rakentaa teoksen kompositiota ja materiaalia sekä tuottaa ääniä ja liikkeitä suhteessa toisiinsa. Toisaalta myös itse esitys voi toteutua näitä vuorovaikutuksen mahdollisuuksia hyödyntäen – joko harjoitellulla tavalla yhteisesti esitettynä tai keskinäisen improvisaation muodossa.

Kokeellinen taiteellinen työskentelyni on toteutunut väitöstutkimuksen kolmen esityksen¹ yhteydessä muun muassa soitinrakennus-

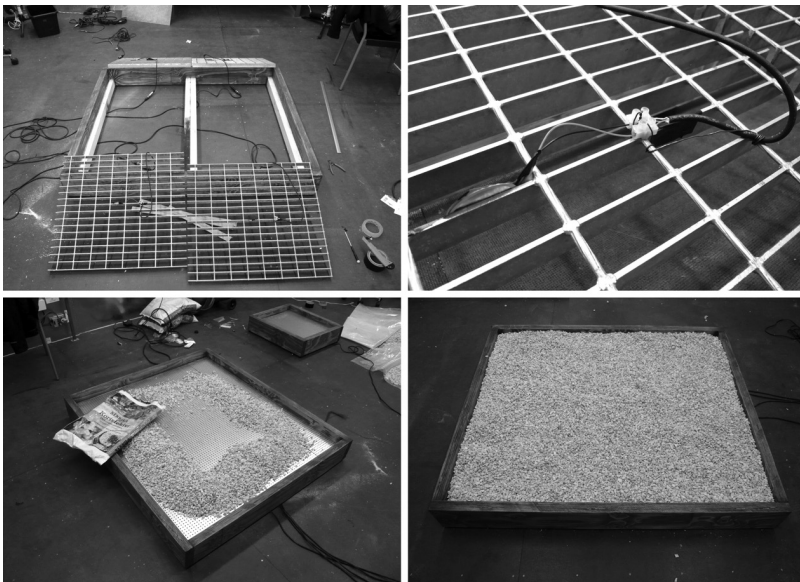


Tutkimukseni osana toteutuneeseen teokseen *Väylä* (2008) valmistin kaiutinkomponenteista ja lasikuituisista tolpeista tilaan hajautetusti sijoittelun, kokeellisen monikanavaisen kaiutinjärjestelmän. Ohjelmallisen äänten käsittelyn, sen ohjaamiseen käytettyjen käyttöliittymien sekä kaiutinjärjestelmän avulla esitystilassa voitiin soittaa esimerkiksi sateen kaltaista diffuusia ja vertikaalisena havaittavaa kuultavaa ilmiötä.

projekteina sekä ääniä valmistamieni soittimien avulla esityksissä ja harjoituksissa esittäen. Tämän ohella olen tehnyt äänentoistoon sekä esitysten tilan ja teknologioiden organisaatioon liittyviä kokeita ja kehittäviä. Itse esitysten sekä soitinten valmistamisen ohella työskentelyn tarkoituksena on ollut saattaa esiin äänien soittamiseen ja elävänä esittämiseen liittyviä mahdollisuuksia ja ehtoja. Reflektiivisen suhteen syntymistä työskentelyyn olen tukenut menetelmällisesti esitysten valmistamisesta taltioimani audiovisuaalisen dokumentaation avulla², joka on samalla muodostanut tutkimukseni aineiston³. Keskeisenä osana työni teoreettista viitekehystä ovat puolestaan toimineet esitys-, media- ja teatterintutkimuksen esittämät näkemykset esitysten elävyydestä ja vuorovaikutussuhteista sekä taiteellisen ilmaisun ja teknologioiden suhteen käsittelyä tukevat lähteet. Kysymys *elävänä* on näyttäytynyt taiteellisen työskentelyni tarkastelun perustavana kysymyksenä; mistä oikeastaan puhumme elävään esitykseen tai taiteelliseen toimintaan viitattaessamme? Entä millä tavoin äänisuunnittelun perinteinen toteutustapa, esityksissä toistettavat äänitallenteet, sekä äänien soittamisen ja elävänä esittämisen pyrkimykset suhteutuvat toisiinsa?

² Olen soveltanut taiteellisen työskentelyn reflektiivisessä tarkastelussa *aktiivisen dokumentaation* menetelmää, jota taiteiden ja suunnittelun alan apulaisprofessori ja taiteilija Nancy de Freitas (2002) kuvailee artikkelissaan "Towards a definition of studio documentation: working tool and transparent record".

³ Kuvista sekä video- ja äänitallenteista koostuva taiteellisen työskentelyn dokumentaatio on muodostanut tutkimukseni aineiston, jota olen tarkastellut etnografisen otteen sekä lähteiden avulla. Etnografiseksi tutkimukseksi en ole työtäni kuitenkaan kutsunut.



Soivat hiekkalaatikot, jotka valmistin Jari Kauppisen kanssa toteuttamamme yhteisnäyttelyyn *Äänilähteitä – Sound Sources* (2008). Soittimet koostuivat kolmesta soralla täytetystä matalasta ja laakeasta puisesta laatikosta, joissa astelemalla ja liikkumalla voitiin tuottaa erilaisia ääniä. Säveliä ja sointuja muistuttavat rahisevat äänet syntyivät, kun soittimien metallisiin tukirakenteisiin kiinnitettyjen piezomikrofonien avulla tietokoneen ohjelmistolle (Ableton Live) välitetyjä äänisignaaleja käsiteltiin ja toistettiin reaaliaikaisesti. Myöhemmin instrumentteja soitti tanssien mm. tanssija-koreografi Anne Koutonen Suomen Teatteriorkesterin *Kamariesityksessä* (2009).

⁴ *Mediatisaatiolla* (*mediatization*) viitataan tapaan, jolla massamedioiden ja kommunikatiivien teknologioiden käyttö, yleistyminen ja arkipäiväistyminen ovat laajalti vaikuttaneet yhteiskunnan ja kulttuurin eri alueisiin (vrt. Livingstone 2008; Auslander 2008a, 58). Taide-esitysten mediatisaatiolla on siis kyse tämän muutoksen vaikutuksista esittäviin taiteisiin.

Elävän alkuperä

Esitysten yhteydessä 'elävää' on varsin hankalaa määritellä eksplisiittisesti. Mikä täsmälleen ottaen tekee esityksestä tai tapahtumasta elävän? Onko eläväksi kutsutuissa esityksissä kaikki elävää? Epämääräisen käsitteestä tekee ainakin se, että se ei esityksen määreenä oikeastaan merkitse mitään tiettyä. Tai tarkemmin: se merkitsee sitä, mitä esitys *ei ole*. Väite voi vaikuttaa oudolta, kun huomioi painokkuuden, jolla käsitettä usein käytetään esitysten erityisyyttä korostettaessa. Jos käsite suhteutetaan esitys- ja mediatutkija, professori Philip Auslanderin esittämään historialliseen tarkasteluun, se voidaan kuitenkin ymmärtää poissa olevaa merkitsevänä ja läsnä olevaa erityisesti määrittelemättömänä. Auslander (2008a, 59) jäljittää esityksiin nykyisellään liitetyn elävän käsitteen alkuperää 1930-luvulle, jolloin tallenneteknologioiden käytöstä oli muodostumassa arkipäivää osana *broadcasting*-mediaa. Äänitallenteiden radiolähetyksissä käyttäminen oli aiheuttanut tilanteen, jossa kuulijan oli mahdotonta tietää, oliko hänen kuulemansa lähetyksen tallenne vai tapahtuivatko siinä kuultavat asiat parhaillaan. Tilannetta selkiyttämään tuotettiin tallenteen ja elävän dikotomia (emts.), jonka avulla kuulijoita informoitiin lähetyksen moodista: elävän käsitteellä kuvattiin lähetystä, joka ei ollut tallenne. Tämä negatiivinen ei-tallennetta merkitsevä määritelmä jättää kuitenkin käsitteen sisällön varsin avoimeksi. Mikä kaikki toiminta ja tapahtuma, joka ei ole tallennetta, on siis erikseen elävää? Radiolähetyksen tallennemuotoisen ja ei-tallennemuotoisen, eli elävän moodin, erottaminen toisistaan on melko luontevaa: lähetyksen, joka ei ole tallenne, voidaan ymmärtää eläväksi. Erottelu ei kuitenkaan käänny ongelmitta näyttämöllä tapahtuvan materiaalsen, visuaalsen, auditiivisen, tilallisen ja ruumiillisen esityksen määrittelyyn. Se mikä ei ole tallennetta, tarkoittaa esitysten kohdalla kovin monia erilaisia ja keskenään yhteismitattomia asioita.

Elävän käsite on myöhemmin levinnyt monenkirjavaan esityksiä, toimintaa ja kokemuksia koskevaan kielenkäyttöön: sen avulla on viitattu muun muassa esiintyjien ja yleisön yhtäaikaiseen läsnäoloon, televisiolähetyksen samanhetkiseen tapahtumiseen, "live"-tallenteiden (*live recording*) tuotantotapaan, mobiiliviestimien avulla tapahtuvaan yhteyden kokemukseen, internetin välityksellä toteutuvaan käyttäjien keskinäiseen läsnäolon kokemukseen sekä vuorovaikutteisten teknologioiden ja käyttäjien välille tuotetuista takaisinkytkennöistä syntyviin kokemuksiin (ks. Auslander 2008a, 60–61; 2008b, 110–112; Couldry 2004, Morse 1998, 15). Perusteet sille, mikä erilaisten kulttuurin ja taiteen muotojen yhteydessä milloinkin ymmärretään eläväksi, vaihtelevat melkoisesti. Elävän käsitteeseen on myös kytkeytynyt käsityksiä autenttisuudesta ja erityisyydestä. Esittävien taiteiden kontekstissa elävän ja siihen liitetyn välittömyyden (*immediacy*) on nähty erottavan esityksiä myös ontologisessa mielessä mediavälitteisistä ja massatuotetuista teoksista ja sisällöistä (vrt. Phelan 2003, Auslander 2008a, 43; 2008b, 107–108). Auslander (2008a, 11–24) näkee tämän erottelun kuitenkin seurauksena kulttuurisen ekonomian tilanteesta, jossa perinteisesti mediatisoitumattomina⁴ pidetyt esitysten muodot, kuten teatteri, ovat jääneet altavastaajan asemaan suhteessa massamedioiden

sisältöihin. Elävää esityksen määreenä tarkasteltaessa onkin syytä huomioida sen historiallinen paikantuminen juuri mediatisaation yhteyteen. Ennen sitä esitykset eivät olleet *erikseen* eläviä – ne olivat yksinkertaisesti esityksiä (vrt. emt., 56).

⁵ Esimerkiksi elokuvat, musiikkitalenteet sekä television kautta jaellut sisällöt ja teokset

Mediatisoitunut ja teknologisesti välittyvä elävä esitys

Teatterintutkija, professori Willmar Sauter on käyttänyt teatteria ja muuta esittävää toimintaa käsitellessään sanaa tapahtumanomaisuus (*event-ness*) korostaakseen “että teatteri toteutuu aina tapahtuman muodossa. Käsitteellisellä tasolla tämä on suora vastakohta ajatukselle teatterista tuotettuna teoksena, joka tuotetaan [sic], levitetään ja kulutetaan” (Sauter 2010, 31). Sauterin teatterikäsitteensä ulkopuolelle rajaamien tuotannon, levittämisen ja kuluttamisen käsitteistön voidaan puolestaan tulkita liittyvän massamediasta sekä erityisesti massatuotetuista tallennemuotoisista sisällöistä⁵ käytävään keskusteluun. Eläviä esityksiä onkin usein pidetty hetkellisyytensä ja tapahtumanomaisuutensa myötä katoavina ja sellaisinaan kopioimattomina teoksina, ja myös siksi tällaiselle tuotannon tavalle vieraina ja vastakkaisina (vrt. Phelan 1993).

Massamedioiden teosten ja sisältöjen erottelu tapahtumamuotoisista ja hetkellisistä esityksistä kiteytyy pitkälti niiden välittämisen (*mediate*) teknologioihin (ks. Auslander 2008b, 107–108). Perinteisesti vastakkaisena teknologiselle välittymiselle on nähty elävän esityksen *välitön* (*immediate*) (vrt. Auslander 2008a, 56) ja kahdensuuntaiseksi ymmärretty tapahtuma, jossa tekijät ja yleisö kohtaavat jaetussa esityksen hetkessä ja paikassa. Tarkasteltaessa *välittymistä* nykyisten mediateknologioiden käyttöä laajempänä ilmiönä voidaan esitysten, kuten teatterin, nähdä kuitenkin perustuneen kautta historiansa erilaisiin teknologisen välittämisen keinoihin ja vaikutuksiin. Esimerkiksi akustiseen äänten välittämiseen (vrt. esim. Brown 2010c, 149–162) sekä visuaaliseen havaintojen ohjaamiseen ja rajaamiseen käytettyjen esitystilojen voidaan ymmärtää toimivan mitä suurimmassa määrin esitysten välittämisen teknologioina. Sähköisen äänten vahvistamisen myötä mediavälitteisyys on nykyään esittävien taiteiden arkipäivää samoin kuin tallenteiden valmistamiseen ja esityksissä toistamiseen sovelletut massatuotannon teknologiatkin. Sen ohella, että elävät esitykset toteutuvat tapahtuman muodossa, toteutuvat ne siis usein myös erilaisten äänten tuottamiseen, välittämiseen, levittämiseen sekä kuluttamiseen suunniteltujen teknologioiden avulla.

Äänten esitystoiminnassa käyttämiseen ovat vaikuttaneet myös osana mediatisaatiota muuttuneet yleisöjen tottumukset ja odotukset. *Kuultua* arkea ovat läpäisseet 1930- ja 1950-luvuilta lähtien radion ja television välittämät (ks. Brown 2010b, 31–32) sekä myöhemmin esimerkiksi julkisten ja kaupallisten tilojen, mobiililaitteiden sekä kodinelektronikan mitä erilaisimmat äänet (vrt. Brown 2010d, 4–5). Yleisöjen kokemukset kuulluista elinympäristöistä ovat toisin sanoen muuttuneet, sekä niiden myötä myös esitysten havainnoimisen ja kokemisen lähtökohdat. Myös laatuvaatimukset kuullun suhteen ovat muuttuneet. Audiotekniikan suomalaisen perusteoksen kirjoittajien

⁶ PA, *public address*: saliaäänijärjestelmä, konserttiaäänijärjestelmä tai yleisötoistolaitteisto (ks. Blomberg & Lepoluoto 2005, 191).

⁷ Palvelu, joka vastaa käyttäjän tai asiakkaan tarpeeseen tarvittaessa tai vaadittaessa. Sisällöt ovat siis jatkuvasti *saatavilla*, sen sijaan että niitä esitettäisiin tai välitettäisiin tiettyinä aikoina.

⁸ Vrt. esim. Elisa viihde, <http://www.elisa.fi/viihde>

⁹ Vrt. esim. Netflix, <http://www.netflix.com>

¹⁰ Vrt. esim. Spotify, <http://www.spotify.com>

Esa Blombergin ja Ari Lepoluodon mukaan esimerkiksi “[e]räs syy PA-tekniikalle⁶ asetettavien vaatimusten lisääntymiseen on yleisön muuttuneet vaatimustasot ja kuuntelutottumukset” (Blomberg & Lepoluoto 2005, 191): yleisö vertaa salissa kuulemaansa kotinsa hifi-laitteiden äänenlaatuun (emts.). Näihin odotusarvoihin myös vastataan paikoin hyvin samankaltaisin keinoin. Kiinteästi katsomoon ja näyttämöön organisoitujen esitystilojen äänijärjestelmät esimerkiksi muistuttavat usein toteutukseltaan pitkälti koti- tai elokuvateattereiden *surround*-järjestelmiä.

Elävä esitys sosiaalisena tilanteena

Tallennemuotoisia sisältöjä välittävien mobiilien sekä *on-demand*⁷ mediapalveluiden saturoimassa kulttuurisessa ekonomiassa aiemmin teosten kokemista määrittäneet ajan ja paikan rajoitteet ovat pirstoutuneet monin tavoin. Esityksestä vaikuttaa tiettyyn sijaintiin ja hetkeen rajautuvana sekä henkilökohtaista läsnäoloa edellyttävänä tapahtumana muodostuneen samalla jotain *erityistä*. Kokeakseen sellaisen on matkettava tiettyyn paikkaan, tiettyä ajankohtana, sekä kohdattava teoksen tekijöitä. Kotisohvalle sekä langattomasti erilaisten päätelaitteiden kautta lähes minne tahansa tarjottujen, yhä pidemmälle kuluttajien ajankäyttöön ja mieltymyksiin mukautuvien televisiopalveluiden⁸, verkkoselaimella käytettävien palvelumuotoisten elokuvakirjastojen⁹ tai loputtomia musiikkivalikoimia tarjoavien sovellusten¹⁰ rinnalla tapahtumamuotoisiin esityksiin osallistuminen vaikuttaakin edellyttävän sekä viitseliäisyyttä että valintoja. Niiden ohella se tarkoittaa myös esityksen sosiaaliseen tilanteeseen osallistumista.

Elävyyden edellytyksenä sekä toisaalta esitysten tuottamana ilmiönä on pidetty niiden tapahtuessa muodostuvaa sosiaalista kontekstia, toisin sanoen yhteisöä (vrt. Auslander 2008a, 64–66). Sauter on esimerkiksi kuvannut teatterissa esiintyjän ja katsojan välille syntyvän kontaktin (Sauter 2010, 23) sekä henkilökohtaisen, sensorisen vuorovaikutussuhteen (emt., 25) liittyvän perustavalla tavalla *teatterilliseen kommunikaatioon*. Hän esittää kaikkien teatterillisten toimintojen ja reaktioiden päämäärän olevan juuri tuo kommunikaatio – konsensuksen etsiminen, jossa “näyttelijä ja katsoja toimivat teatterillisen tilanteen tuottamassa yhteisymmärryksessä” (emt., 26). Auslander (2008a, 68) on puolestaan esittänyt epäilynsä siitä, missä määrin erilaisia esityksiä tyypillisesti toteutetaan yleisön ja esiintyjien vuorovaikutukselle avoimina – niin että yleisön toivottaisiin *todella* vaikuttavan esitykseen – tai missä määrin yleisö on ylipäätään halukas tällaista vastuuta ottamaan. Hänen mukaansa esitykseen liittyvä elävyys ei myöskään tuota itsessään yhteisöllisyyttä. Sen sijaan yhteisöllisyyden kokemus nousee *yleisöön kuulumisesta*, kun taas kokemuksen laatu syntyy yleisöä koskevan tilanteen perusteella, ei siis speaktaakkelista itsestään, jota yleisö on kokoontunut seuraamaan (emt., 65). Vastaavanlaisia yhteisöllisyyden kokemuksia voi Auslanderin mukaan muodostua myös esimerkiksi urheilutapahtumaa videonäytöltä kokoontuneen naapuruston tai kulttielokuvan yönäytöstä seuraamaan saapuneen yleisön kesken (emts.).

Vaiennettu yleisö

Perspektiiviä esityksissä tapahtuvaan vuorovaikutukseen sekä yleisön rooliin niihin osallistuvina toimijoina on mahdollista etsiä mediatisaatiota edeltävästä esitysten historiasta. Mikäli elävyyden katsotaan liittyvän keskeisesti juuri yleisön ja esiintyjien väliseen vuorovaikutussuhteeseen, voidaan sen myös ajatella kaventuneen modernisaatioon liittyvien yhteiskunnallisten muutosten sekä taiteiden autonomiakehityksen myötä melkoisesti. Kulttuurisen ymmärryksen ja kulttuuripolitiikan professori Anne-Britt Gran (2002) on kuvannut artikkelissaan "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" siirtymää feodaaliyhteiskunnan sosiaalisten käytäntöjen piilottamasta yksilön persoonallisuudesta sekä julkisesti esiin tuoduista teatterillisistä rooleista kohti moderniteettia, jossa persoonallisuuden korostuminen on määrittänyt läpeensä sekä julkista että yksityistä kommunikaatiota. Gran näkee aiemman yhteiskunnassa vallinneen teatterillisuuden mahdollistaneen varsin suoran kommunikaation niin jokapäiväisessä kanssakäymisessä kuin teatterissakin: pukeutuminen ja sosiaalisen koodiston määrittämä käyttäytyminen ilmensivät yksilön suhdetta yhteiskunnan hierarkkiseen järjestelmään (Gran 2002, 259).

Teatterissa yleisö saattoi kommentoida kovaäänisesti näyttelijän esittämiä tulkintoja tutuista julkisista rooleista ja konventioista. Näyttelijät huomioivat toiminnassaan näitä kommentteja ja toistivat kohtauksia yhä uudelleen niiden saattamana (emts.). Esitysten etenemisen altistuessa yleisön ja esiintyjien välisille vuorovaikutussuhteille oli myös yleisöllä siis vaikutusvaltaa teosten muotoutumiseen. Myöhemmin modernisaation aikana persoonallisuudesta ja yksilöllisyydestä muodostui sekä henkilökohtaista että julkista kommunikaatiota laajasti määrittävä moodi. Samalla mureni aiempi sosiaalisen vuorovaikutuksen asetelma niin yhteiskunnassa laajemmin kuin erityisesti teatterissakin. Näyttelijöistä on tullut konventioiden tulkitsijoiden sijaan yksilöllisyyden ja henkilökohtaisuuden ilmaisijoita. Yleisö puolestaan vaikenee katsomossa pelokkaina yksilöinä, vailla keinoja tukeutua heitä sekä näyttelijöitä yhdistävään konventionaaliseen kommunikaation koodistoon – lukuun ottamatta esitysten lopussa annettavia aplodeja (emt., 260). Gran näkee modernisaation aiheuttaman teatterillisuuden murenemisen laajemmin yhteiskuntaa ja kommunikaation tapoja koskevana katkoksenä, jonka osana myös teatterissa yleisön osa muuttuu sosiaalisesti aktiivisesta osallistujasta passiiviseksi ja kontemploivaksi yksilöksi (vrt. emts.). Tähän muutokseen hän liittää myös taiteen autonomian kehityksen, joka synnyttää näyttämöteoksiin illuusion yleisön paikalla olemattomuudesta: yleisö sijoittuu heitä esityksestä erottavan näkymättömän "neljännen seinän" taakse (emt., 261). On tullut aika himmentää teatterin valot, mikä myös tapahtuu konkreettisesti Richard Wagnerin johdolla Bayreuthissa vuonna 1876 (emt., 260).

Granin (2002) kuvaaman, pelokkaaksikin yksilöksi eristyneen kontemploivan katsojan ja kuulijan osan voidaan nähdä ilmenevän myös yleisemmin erilaisten taideesitysten yleisösuhteissa. Omassa taiteellisessa työskentelyssäni sain tästä muistutuksen saapuessani erään

¹¹ Ts. suorana lähetetyn.

¹² Ks. esim. esitykset *Kadonnut kaupunki – Oulu 2008* (2008), *Kronopolitiikka – III muistio ajasta* (2010) tai ylipäätään erilaiset osallistavuuden, jaetun tekijyyden tai yleisötyön rajapinnoilla liikkuvat nykyesitykset.

tanssiteoksen näytäntöön vasta yleisön joukossa. Kuullessani edellä jonottaneista ystävyksistä toisen sanovan hiljaa toiselle: ”Toivottavasti tää ei ole sellainen esitys että tässä pitää *osallistua*” oli hymyni esityksen tekijänä herkässä. Pelko oli turha; esitys ei edellyttänyt yleisöltä osallistumista tai vuorovaikutusta. Kommentti toi kuitenkin mieleeni myös oman varautuneisuuteni tilanteissa, joissa yleisöltä yllättäen edellytetyt ”vuorovaikutusnumerot” voivat tuottaa ahdistusta juuri Granin (emt., 260) kuvaaman sosiaalisen kommunikaation asetelman puuttumisen vuoksi. Esitysten ymmärretään ja odotetaan usein olevan *eläviä* muilla kuin varsinaisesti yleisön ja esiintyjien vuorovaikutusta tai esitykseen osallistumista edellyttävillä tavoilla.

Havaittu, oletettu ja koettu elävyys

Granin (2002) kuvaaman esityksestä erillisen ja sitä hiljaa tarkkailevan yleisön roolin voidaan ajatella toteutuvan myös tallennemuotoisten teosten, kuten elokuvien, seuraamisen tilanteissa. Myös tällöin teos on esillä ajallisesti ja paikallisesti rajautuvina *näytäntöinä*, eikä yleisöllä ole suoranaisia osallistumisen välineitä tai vaikutusvaltaa suhteessa niiden sisältöihin. Sen sijaan yleisöt voivat osallistua ja vaikuttaa keskinäisen sosiaalisen tilanteensa muodostumiseen – ainakin tilanteiden edellyttämän sovinnaisen käyttäytymisen rajoissa. Esitysten sisällöistä tekee puolestaan elävinä *koettavia* tietoisuus ja havainnot niiden tämänhetkisyysydestä – riippumatta siitä, onko yleisöllä todellisia mahdollisuuksia tai halua osallistua niiden kulkuun. Niin esityksen kuin esimerkiksi elävänä¹¹ lähetetyn televisio- tai radiolähetyksenkin tapahtumia seuratesaan yleisö voi havaita – tai vähintäänkin perustellusti olettaa – niiden tapahtuvan juuri sillä hetkellä. Tämän voidaan taas nähdä vaikuttavan tapaan ja asenteeseen, jolla lähetyksiä ja esityksiä seurataan, tulkitaan sekä koetaan. Niin median kautta välittyvät urheilutapahtumat, elävät tositelevisiolähetykset kuin esitystiloissa toteutetut taide-esityksetkin ovat niiden yleisöille merkityksellisiä osin juuri niiden *tämänhetkisyiden* vuoksi. Vuorovaikutuksen ja toiminnan tilanteina ja tapahtumina ne tulevat koetuiksi kuitenkin yleensä välillisesti: havainnoimalla niiden esittäjien ja toimijoiden suorituksia.

Kokemus elävyysydestä ja tämänhetkisyysydestä voi syntyä esityksen ulkopuolelta tapahtuvan tarkkailun ohella myös teoksen sisältöihin, toimintaan ja valintoihin osallistuen. *Osallistavien esitysten* vuorovaikutustilanteiden ja -mahdollisuuksien voidaan nähdä rakentuvan suhteessa yleisöön: esitykset voivat tunnistaa ja tunnustaa avoimesti yleisön läsnäolon sekä tarjota sille erilaisia kommunikaation ja vuorovaikutuksen keinoja. Teoksen toteutumisen ja sisältöjen kannalta voivat yleisön jäsenet siis olla myös aktiivisia ja keskeisiä toimijoita. Kun esitys muodostuu osin yleisön ehdoilla, sen ja tekijöiden neuvottelunvaraisissa kohtaamisissa, fragmentoituvat myös teoksen alkuperään, omistussuhteisiin sekä taiteilijuuteen liittyvät auktoriteettiasemat. Osan nykyesityksistä voidaankin nähdä perustuvan juuri tämän kaltaisten kohtaamisten luomiseen¹². Esitysten *tapahtumanomaisuuden* (vrt. Sauter 2010, 31), saman hetken ja paikan jakamisen, voidaankin kenties nähdä *mahdollistavan* yleisön ja tekijöiden välisiä vuorovai-

kutuksen ja kommunikaation tapoja – vaikka ne eivät välttämättä edellyttäisi tai automaattisesti tuottaisi niitä.

Riippumatta siitä, osallistavatko elävät esitykset yleisöään vai eivät, liittyy niiden kokemiseen usein tallenne- ja mediavälitteisten sisältöjen seuraamisesta poikkeava läsnäolon ulottuvuus: esityksen ja sen tekijöiden havaitsemisen ohella yksittäiset yleisön jäsenet voivat myös *kokea tulevansa havaituksi*. Yleisön kokemukset *esityksessä* ja *esitykselle* läsnäolosta eivät kuitenkaan muodostu ehdottomiksi tai yhtäläisiksi. Suuren näyttämön tapahtumia etäältä monirivisen katsomon perältä seurattaessa esiintyjä ja yksittäinen yleisön jäsen ovat läsnä toisilleen hyvin toisella tapaa kuin intiimissä esitystilassa – tai jopa koskettamiseen perustuvissa esityksissä¹³. Mittakaavaltaan intiimeissä teoksissa, joissa yleisön ja teoksen tekijöiden etäisyydet ovat pieniä, ei toistensa yksityiskohtaiselta havaitsemiselta voida välttämättä edes välttyä. Havaituksi tulemisen kokemus voi vaikuttaa esityksen seuraamiseen ja kokemiseen tavoilla, joita on hankalaa analyttisesti tai yksiselitteisesti eritellä. Ne tuskin tekevät esityksistä lähtökohtaisesti sen “todempia” tai “aidompia” kuin esimerkiksi elokuvistakaan, mutta ne vaikuttavat tapoihin ja asenteisiin, joilla esityksiä lähestytään ja havainnoidaan. Etäältä tai huomaamattomista tapahtuvan tarkkailun sijaan tuleme esityksen läheisyydessä kenties korostetummin tietoisiksi myös omasta läsnäolostamme esitykselle ja esityksen tekijöille. Se voi myös muistuttaa meitä yleisönä tuohon kahdensuuntaiseen havaitsemiseen elävässä esityksessä liittyvästä kommunikaation ja vuorovaikutuksen toisinaan pelottavaksikin muodostuneesta mahdollisuudesta.

¹³ Vrt. esim. esitys *Olotila* tai *Hiljaisuuden politiikka* -esityssarja: <http://www.todellisuus.fi/olotila/> ja <http://www.todellisuus.fi/hiljaisuuden-politiikka-esityssarja/>

Tallenteiden valmistamisen käytäntö

Taiteellisen toiminnan kannalta esitysten mediatisaation tarkastelua olennaisempia ovat usein keinot, menetelmät ja teknologiat, joilla itse työskentely voi tapahtua. Kysymys elävyydestä voi myös vaikuttaa paikoin epäolennaiselta; siinä määrin vakiintunutta ja laajamittaista erilaisten tallenteiden sekä mediateknologioiden hyödyntäminen osana esitysten valmistamista joka tapauksessa on. Esimerkiksi teatteriesityksiä valmistetaan yhä monimutkaisemmista teknologisista järjestelmistä rakentuviissa, pitkälle erikoistuneissa teatteritiloissa (vrt. esim. Auvinen 2003). Äänen, valon, kuva- ja videoprojisoitien sekä näyttämötekniikan järjestelmät ja tallenteiden valmistamisen tuotantoympäristöt äänistudioineen, videoeditointilaitteineen ja mobiileine, ohjelmistopohjaisine työasemineen ovat vain osa suuremman teatteritalon kompleksista teknologista rakennelmaa. Ne muodostavat järjestelmän ja käytäntöjä, joihin niin siinä työskentelevien taiteilijoiden kuin muidenkin tahojen toiminta suhteutuu. Monipuolistuvien sekä monimutkaistuvien teknologioiden esityskäyttö ei kuitenkaan rajaudu ainoastaan suuriin teattereihin tai taidelaitoksiin. Mittakaavaltaan pienempien esitysten kohdalla ovat huokeat mobiilit ja ohjelmistopohjaiset äänen ja visuaalisen suunnittelun teknologiat muuttaneet yhtä lailla taiteellisen työskentelyn lähtökohtia. Tallenteiden ja mediavälitteisten sisältöjen voidaankin nähdä sisältyvän jo lähtökohtaisesti käsityksiin esityksistä ja niiden olemisen tavoista

¹⁴ Äänitallenteita on käytetty tehostetarkoituksiin teatterissa jo 1800-luvun lopulla (ks. Drever 2010, 192–193) sekä myöhemmin pitkään niitä edeltäneiden akustisten tehostekoneiden rinnalla (ks. esim. Brown 2010b; Lehtonen 1979, 150). Taiteellisenä toimenkuvana äänisuunnittelua on alettu tunnustaa laajemmin mm. teatterin kontekstissa 1980-luvulta lähtien (ks. Brown 2010a, 12). Äänisuunnittelija, professori Ross Brown (emts.) mainitsee digitaalisten ääniteknologioiden, sekä erityisesti samplerien, esittäneen yhtä osaa äänisuunnittelun syntymisessä ja vakiintumisessa omaksi taiteelliseksi toimenkuvakseen.

– niin yleisöjen kuin esitysten tekijöidenkin näkökulmasta. Maailma, jossa esityksiä tehdään, on ylipäätään muuttunut erilaisten mediumien kautta viestimisen, tulkitsemisen, kokemisen ja elämisen ympäristöksi sekä kulttuuriksi.

Juuri äänten tallentamisen ja toistamien teknologiat ovat toimineet eräänlaisena äänisuunnittelun perusedellytyksenä, jonka soveltaminen on mahdollistanut ja kehittänyt esityksiin liittyvää taiteellista suunnittelutyötä¹⁴. Tallenteet ovat sallineet paikasta ja ajasta riippumatta tuotettujen, muokattujen ja suunniteltujen äänten tuomisen osaksi esitystapahtumia. Äänten tuottamisen, käsittelyn ja soittamisen digitaaliset teknologiat ovat puolestaan laajentaneet äänellisen ilmaisun mahdollisuuksia lukemattomiin erilaisiin suuntiin. Äänisuunnittelun tuotokset tulevat silti kuultaviksi esitysten yhteydessä usein tallenteiden muodossa. Niitä voidaan toistaa esimerkiksi CD-levyiltä käynnistettyinä ääniraitoina, sampleilta liipaistuna leikkeinä tai kannettavilta tietokoneilta ohjelmistojen ja ohjainkäyttöliittymien avulla soitettuina tai toistettuina äänten kollaaseina ja kompositioina. Elävyyttä tarkasteltaessa voidaankin kysyä, millä tavoin äänitallenteiden käyttö asettuu osaksi eläviä esityksiä? Eräs tapa kytkeä äänitallenteiden esityskäyttöä elävyyden teoreettiseen diskurssiin on tarkastella *esitysten ja tallenteiden aikaan* liittyvää eroa.

Esityksen elävä ja tallenteen absoluuttinen aika

Esityksellä voidaan ymmärtää olevan oma *elävä* aikansa, joka tarkoin harjoitelluillakin tavoilla etenevissä ja toistettavissa teoksissa muodostuu ja muuttuu jossain määrin niissä toimivien osapuolten vuorovaikutuksen seurauksena. Esittävässä toiminnassa yksittäiset teot venyvät, tiivistyvät, odottavat ja aloittavat, tarpeen mukaan, suhteutuakseen esityksen kokonaisuuteen sekä muiden tekijöiden toimintaan. Esityksen elävän ajan mittayksiköitä eivät ole sekunnit tai minuutit, vaan juuri tekijöiden keskinäisten tekojen ja toiminnan suhteet.

Toteutettaessa esimerkiksi teatteriesityksen äänisuunnittelussa siirtymä kahden eri aikaan, paikkaan tai mielenmaisemaan sijoittuvan tilanteen tai kohtausten välillä voidaan tuota siirtymää ilmentävää äänikompositiota ryhtyä toistamaan vaivihkaa, edellisen tilanteen alla vähitellen voimistuen sekä hiljalleen havaittavaksi tulevaan muutokseen johtaen. Tällainen yksinkertainenkin muutos edellyttää ääniä ”ajavalta” henkilöltä esitystapahtuman rytmin, tunnelman sekä toiminnan aistimista ja huomioimista, jotta tallenteilta toistuvien äänten ajoituksia sekä voimakkuuksia voidaan sovittaa niihin. Vastaavasti esiintyjiltä tilanne edellyttää sen kuultujen laatuja aistimista, äänten esitykselle tuottamien merkitysten sisäistämistä sekä toiminnan suhteuttamista niihin. Vaikka esityksen ajoitusten osalta pyrittäisiin tarkoin määrittelyyn toteutukseen, eivät ne voi silti yleensä nojata täysin kiinteisiin, joustamattomiin ja esimerkiksi kellolla mitattaviin kestoihin. Inhimillinen esittävä toiminta tuottaa väistämättä jonkinasteista vaihtelua – yhdenmukaisuuteenkin pyrkiessään. Teoksen äänisuunnittelun toteutuessa taas elävänä, esimerkiksi ääniä soittaen ja tanssijan kanssa yhtäaikaaisesti esiintyen, voivat tekijöiden ajoitukset, eleet, ilmaisun

laadut sekä rakenteellisetkin ratkaisut muuntua suhteessa toisiinsa hetkittäin ja jatkuvasti. Tällöin esityksen äänet eivät *elä* ainoastaan ennalta valmistettujen tallenteiden toistossa hienosäätöinä kestoina, ajoituksina ja voimakkuuksina, vaan myös muutoksille alttiina rakenteina sekä hetki hetkeltä toisiinsa suhteutuvina laatuina.

Äänitallenteella on puolestaan esityksen elävästä ajasta riippumaton oma *absoluuttinen* aikansa, jonka mittayksiköitä ovat sekunnit ja minuutit – tai tarkemmin ottaen tallenteen näytteenottotaajuus¹⁵. Koska tallenteet etenevät toistettaessa omassa täsmällisessä ja esityksen kulusta riippumattomassa ajassaan, on usein kohtuullisen kokoinen osa äänisuunnittelua pohtia, miten niiden absoluuttista aikaa suhteutetaan ja sovitetaan esityksen elävään aikaan ja tapahtumiin.

Haasteita voi tuottaa esitystä valmistettaessa sekä toisinaan esitystapahtumissakin kestoiltaan ja laaduiltaan vaihteleva esiintyjien toiminta, johon suhteessa äänellisen ilmaisun merkitykset ja vaikutelmat syntyvät. Tallenteiden muodossa suunnittelija tuottaakin oletuksia esityksen elävän ajan etenemisestä ja kestoista. Mikäli esiintyjien toiminta etenee huomattavasti tätä oletusta nopeammin tai hitaammin, voi tahattoman eriaikaisuuden seurauksena syntyä myös sekavia tai ei-toivottuja vaikutelmia. Näitä pyritään käytännössä välttämään esimerkiksi harjoittamalla esiintyjien toimintaa tallenteiden absoluuttista aikaa vastaavaksi sekä muokkaamalla tallenteita teoksen valmistuessa muuttuviin ajoituksiin sopiviksi. Tallenteita voidaan myös tuottaa ja käyttää lyhyempinä sekä kerrostettavina äänileikkeinä, esimerkiksi sampleiden tai ääniohjelmistojen avulla. Tällöin niiden toistumista voidaan suhteuttaa joustavammin esityksen elävään aikaan. Hallittuun ajoitusten yhdenaikaisuuteen pyrkiminen ei kuitenkaan välttämättä koske kaikkia esityksiä, vaikka se niiden valmistamisen lähtökohta useimmiten onkin. Esityksen estetiikka voi rakentua yhtä hyvin myös vapaamuotoisemmin ja toisistaan riippumatta, omassa ajassaan etenevien sisältöjen esittämiselle.

Valmistettaessa esitystä, joka etenee harjoitellulla tavalla sekä yleisöstä pääosin riippumatta (vrt. Gran 2002, 260), ei CD-levyjen tai muiden perinteisten tallenneformaattien hyödyntäminen osana äänisuunnittelua tuota useinkaan suuria ongelmia. Kun esityksen toiminta toistuu ennakoitavilla ja tekijöiden tiedossa olevilla tavoilla, voidaan tallenteet valmistaa noita ajoituksia vastaaviksi – tai vastaavasti esiintyjien toimintaa tuottaa ja harjoitella tallenteiden kestoja vastaavaksi. Sitä vastoin jos esitys perustuu yleisöön luotaviin vuorovaikutussuhteisiin tai esiintyjien improvisaatioon, syntyy äänisuunnitteluunkin kokonaan toisenlaisia haasteita. Yllättäviin, kerta toisensa jälkeen muuttuviin tilanteisiin, vuorovaikutussuhteisiin sekä teoksen rakenteellisiin muutoksiin reagoiminen edellyttää esitystapahtumassa sovellettavia äänellisen ilmaisun ja reagoinnin keinoja sekä teknologioita – toisin sanoen soittimia sekä äänten elävänä esittämistä.

¹⁵ Näytteenotto-
taajuudella ilmaistaan
digitaaliseen muotoon
muunnettavasta äänestä
sekunnissa otettavien
näytteiden määrä.
Yhdessä sekunnissa
CD-levyn informaatiota
tällaisia "askelia" on
44100.



Tutkimukseni teoksessa *Väylä* (2008) soitin ääniä rinnakkain tallennemuodossa toistaen (Roland SP-808 ja Ableton Live), reaaliaikaisesti käsitellen (Ableton Live liitännäisohjelmistoinen sekä Behringer BCR2000 ja M-Audio Trigger Finger MIDI-ohjaimet) sekä akustisten äänilähteiden avulla. Reaaliaikaista äänten käsittelyä ja mikrofoneja (Shure Beta 58A ja piezomikrofonit) hyödyntäen käytin äänilähteinä viinilaseja (Ikea), lintuhoukutinta (Audubon), hiekkapaperein pinnoitettuja metallilaattoja sekä toisinaan vasten laatikossa (Ristomatti Ratia) kilahtelevia metallinpaloja. Äänten soittaminen improvisoidusti mahdollisti osaltaan kolmetuntisen teoksen fragmentaarisen ja muunneltavan rakenteen.

Tapahtumanomainen, elävä äänisuunnittelu

Absoluuttisuudestaan huolimatta voidaan tallennettuja ääniä käyttää myös *soittamisen* ja elävän äänellisen ilmaisun välineinä. Esimerkiksi ääniohjelmistojen sekä samplerien käytön voidaan nähdä mahdollistavan juuri tallennemuotoisten äänten *soittamisen*. Yhtä lailla äänitteet

voidaan nähdä myös musiikillisen esiintymisen välineinä: säveltäjä ja muusikko Olli Heikkinen kuvaakin väitöskirjassaan *Äänitemoodi – Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa* (2010, 79–80) esittävää äänitetäidettä aina varhaisesta äänilevyjen radiosoitosta muun muassa nykyiseen DJ-kulttuuriin ulottuvana ilmiönä. Teknologioihin perustuvien erotteluiden sijaan soittamisen ja tallenteiden esityskäytön suhdetta onkin mielekkäämpää tarkastella osana taiteellisen toiminnan pyrkimyksiä. Äänen soittaminen ja soitettaviksi suunnittelu voidaan nähdä toimintana, joka pyrkii äänisuunnittelun *tapahtumanomaiseen* toteutukseen – esityksissä viimeistelyinä toistettavien ja usein myös eteenpäin luovutettavissa olevien tallennemuotoisten lopputuotteiden valmistamisen sijaan.

Philip Auslanderin (2008a, 184) mukaan paras tapa lähestyä elävän ja mediatisoituneen suhdetta on ymmärtää elävyys historiassa ja kulttuurisissa konteksteissa määrittävänä ja muuttuvana käsitteenä. Esityksen määreenä elävä voidaan toisin sanoen ymmärtää varsin väljäksi kulttuuriseksi konstruktioksi, joka saa myös taiteen aloilla traditioista ja konteksteista riippuen vaihtelevia merkityksiä (vrt. Auslander 2008b, 108–109). Äänisuunnittelun kohdalla elävän käsitettä voidaan nähdä lähestyä mediatisaation ja elävien esitysten tallenne- ja mediateknologioihin liittyvien rajankäyntien sijaan juuri suunnittelun pyrkimysten kautta. Kun äänisuunnittelu toteutuu esityksessä sekä esityksen valmistamisen vaiheissa äänen soittamisen ja esittämisen *tapahtumina*, voivat niiden kautta mahdollistua myös erilaiset hetkelliset ilmaisulliset vuorovaikutussuhteet muihin esitysten tekijöihin – sekä osallistavien esitysten kohdalla myös yleisöön. Tietyn soittamisen tai äänen toistamisen teknologian valitsemisen sijaan elävyys kytkeytyy siis ennemmin *tapaan* ja *toimintaan*, jolla ääniä esityksen osiksi tehdään. Tämän vuoksi elävää voidaan tarkastella teoksille tai taiteelliselle toiminnalle annettavan binäärisen määreen sijaan myös toiminnan *suhteellisena* laatuna: jotkut esitykset tai äänisuunnittelut toteutuvat kenties *elävämpinä* kuin toiset.

Lähteet

Auslander, Philip (2008a) [1999] *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Abingdon: Routledge (1999).

Auslander, Philip (2008b) Live and technologically mediated performance. Teoksessa Tracy C. Davis (ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*. New York: Cambridge University Press, 107–119.

Auvinen, Janne (2003) Tekniikka taiteen palveluksessa. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.) *Suomen Kansallisteatteri: Teatteritalo ennen ja nyt*. Helsinki: Otava, 216–245.

Blomberg, Esa & Lepoluoto, Ari (2005) *Audiokirja: Audiotekniikkaa ammattilaisille ja kehittyneille harrastajille*. <http://ari.lepoluo.to/audiokirja>. Linkki tarkistettu 18.10.2013.

Brown, Ross (2010a) Defining Theatre Sound Design. Teoksessa Ross Brown (eds.) *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire ja New York: Palgrave Macmillan, 11–15.

Brown, Ross (2010b) What the Textbooks Say. Teoksessa Ross Brown (ed.) *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire ja New York: Palgrave Macmillan, 16–48.

- Brown, Ross (2010c) Resounding Theatres. Teoksessa Ross Brown (ed.) *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire ja New York: Palgrave Macmillan, 149–162.
- Brown, Ross (2010d) "Introduction": The Theatre of Sound I. Teoksessa Ross Brown (ed.) *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire ja New York: Palgrave Macmillan, 1–7.
- Couldry, Nick (2004) "Liveness, "Reality," and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone. *The Communication Review* vol. 7, no. 4, 353–361.
- de Freitas, Nancy (2002) Towards a definition of studio documentation: *working tool and transparent record*. Working Papers in Art and Design 2. http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol2/freitasfull.html. Linkki tarkistettu 18.10.2013.
- Drever, John Levack (2010) "Sound Effect – Object – Event": Endemic and Exogenous Sound Practices in Theatre and Beyond. Teoksessa Ross Brown (ed.) *Sound: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire ja New York: Palgrave Macmillan, 188–205.
- Elisa viihde. Digitaalinen TV-palvelu. <http://www.elisa.fi/viihde/>. Linkki tarkistettu 18.10.2013.
- Gran, Anne-Britt (2002) The Fall of Theatricality in the Age of Modernity. *SubStance* vol. 31, no 2/3, issue 98/99, 251–264.
- Heikkinen, Olli (2010) *Äänitemoodi: Äänite musiikillisessa kommunikaatiossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hiljaisuuden politiikka* (2007) Esityssarja. Kantaesitykset 28.5.2007, 10.10.2007 ja 30.11.2007. <http://www.todellisuus.fi/hiljaisuuden-politiikka-esityssarja/>. Linkki tarkistettu 22.10.2013.
- Kadonnut kaupunki – Oulu* 2008 (2008). Dramatisoitu kaupunkitapahtuma. 6.–13.9.2008, Oulu. <http://www.flowprod.fi/arkistossa/kadonnut-kaupunki-2008/>. <http://www.todellisuus.fi/kadonnut-kaupunki-esittaa-alamyspuisto-oulu-2008/>. Linkit tarkistettu 18.10.2013.
- Kronopolitiikka – III muistio ajasta* (2010) Päätymätön esitys. Esitys alkoi 1.3.2010. <http://www.tuijakokkonen.fi/?page=12&requestlanguage=fi>. Linkki tarkistettu 18.10.2013.
- Lehtonen, Rauli (1979) "Väkeä ja välineitä": Silloin ennen ja nyt. Teoksessa *Tampereen teatterin aikamerkkejä 1904–1979*. Tampere: Tampereen teatteri, 147–156.
- Livingstone, Sonia (2009) "On the mediation of everything": ICA presidential address 2008. *Journal of communication*, 59 (1), 1–18.
- Morse, Margaret (1998) *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Indiana University Press.
- Netflix. Verkkomuotoinen elokuvia ja televisio-ohjelmia välittävä palvelu. <http://www.netflix.com>. Linkki tarkistettu 18.10.2013.
- Olotila* (2007) Esitys yhdelle katsojalle. Kantaesitys 16.1.2007. <http://www.todellisuus.fi/olotila/>. Linkki tarkistettu 22.10.2013.
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Raw Dog* (2005) Nykytanssiteos. Kantaesitys 27.7.2005, Täydenkuun Tanssit -festivaali, Pyhäjärvi.
- Sauter, Willmar (2010) Teatteritapahtuma. Uusia alkuja. Teoksessa Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 18–33.
- Spotify. Verkkomuotoinen musiikkia välittävä palvelu. <http://www.spotify.com>. Linkki tarkistettu 18.10.2013.
- Suomen Teatteriorkesteri: *Kamariesitys* (2009) Monimuotoinen ja poikkitaiteellinen esitys sekä näyttelyteos. Kantaesitys 31.1.2009, Kaustisen kamarimusiikkiviikko, Kansantaitteenkeskus, Kaustinen. Näyttelymuotoinen toteutus 6.–9.5.2009, Lintulahdenkatu 3, Helsinki.

Väylä (2008) Elävä installaatio äänestä, liikkeestä, tilasta ja materiasta. Kantaesitys 2.4.2008, Valssaamo, Kaapelitehdas, Helsinki.

Äänilähteitä – *Sound Sources* (2008) Vuorovaikutteisista ääniteoksista koostuva näyttely. Avajaiset 3.10.2008. Galleria Kandela, Teatterimuseo, Helsinki.