



Tiina Syrjä

VIERAS KIELI SUUSSA

**Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia
näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa**



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi
Tampereen yliopiston Teatterimontussa,
Kalevantie 4, D-siipi, Tampere,
sunnuntaina 4. marraskuuta 2007 klo 12.

*Tampereen yliopisto
Tampere 2007*

Tiina Syrjä

VIERAS KIELI SUUSSA

**Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia
näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa**



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto
Näyttelijäntyön laitos

Copyright ©2007 Tampere University Press ja tekijä

Myynti

Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto
puhelin (03) 3551 6055
fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

<i>Kansi</i>	Maaret Kihlakaski
<i>Taitto</i>	Aila Helin
<i>Valokuvat</i>	Irja Samoilo, Anssi Männistö

Sähköinen väitöskirja

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 662
ISBN 978-951-44-7116-2 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

ISBN 978-951-44-7109-4 (nid.)

Tampereen Yliopistopaino – Juvenes Print Oy
Tampere 2007

Syrjä, Tiina. A Strange Tongue in the Mouth. The Dimensions of Acting in a Foreign Language in the Student Actor's Voice, Speech and Body.

Department of Acting, University of Tampere.

SUMMARY

The subject of the research is a project at the Department of Acting, University of Tampere in which five student intakes (a total of 55 student actors) participated. In each group a play was processed in a foreign language (either Spanish or Italian) with which the students were not familiar. The main focus was on seven male and seven female actors who in 1998–1999 performed in the play *Juhannustanssit (Baile de San Juan)*, in Finnish and in Spanish. The study concerns acting in a foreign language from the perspective of the student's voice, speech and body, and the opportunity to apply an image of a foreign language to Finnish speech. The study also considers the significance of voice to body awareness and body image.

The study falls into two main parts. In the part which addresses voice, speech and body from the outside, the research material consists of lines in Finnish and Spanish, videotaped scenes and vowel and prose readings to which the students applied an image of Spanish speech. These are scrutinised through acoustic analyses, viewing tests and listening tests. In the part of the study which addresses the students' experiences, the material consists of interviews and of theses written by the students. The theoretical framework is delineated on the one hand by the psychoanalysis of Jacques Lacan and the related post-structuralist theories of language and voice and on the other hand by the phenomenology of the body of Maurice Merleau-Ponty.

Acting in Spanish was characterised by an extrovert, energetic style accompanied by ample gesticulation outward and upward, flowing use of body movements and carrying speech. In men especially the Spanish image raised the sound energy on frequencies of 2–5 kHz and the equivalent sound level (the loudness of the voice). The frequency of the second formant in several vowels rose closer to the third formant on the frequency scale. Finnish vowels pronounced in the Spanish way were estimated to be more fronted than normally pronounced vowels.

Both men's and women's articulation was felt to be clearer when they thought they were speaking in Spanish. Women's reading was assessed to be more energetic and faster while men's voices were assessed to be firmer and brighter when using an image of Spanish speech. It appears possible to utilise acting in a foreign language to practise the carrying quality of the voice and the fronting of the articulation, but this requires control in order to avoid producing a pressed voice.

When acting in a foreign language the symbolic significance of the words was blurred and the corporeal level of meaning of the language and the material quality of the voice were accentuated. These are interpreted in the research in keeping with Julia Kristeva's genotext and Roland Barthes' genosong concepts as a shift to the realm of semiotic genospeech. The men more frequently than the women felt that the wavering nature of significance caused anxiety and restrictive to acting. Women reported more corporeal experiences related to archaic types of experience such as vital affects and amodal perception. The students reported a sensation of enhanced body awareness notably internally and in the region of the head and chest as the feeling of resonance gained strength, and women especially reported feeling positive changes in their body image when acting in Spanish. Speech and the sensations of the body were mainly felt to be enjoyable. It is above all a question of breaking away from certain habitual ways of using the body and from attitudes concerning the body and of the ability to conceive

of the body through acoustic-kinesthetic perception. The study demonstrates that the voice is not merely at the service of the actor for communication and the transfer of information, but that it has individual corporeal significance to its producer also when isolated from the language's symbolic level of meaning.

Key words: Acting in a foreign language, student actors, voice, speech, body awareness, body image, acoustic, psychoanalytic, phenomenology of the body.

ALKUSANAT

Tämä väitöstyö liittyy Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen (Näтын) vieraalla kielellä näyttelemisen projektiin, jota olen saanut olla mukana kehittämässä. Vieraalla kielellä näyttelemisen on ollut merkittävä osa Näтын toimintaa vuodesta 1995 lähtien ja se vaikutti myös keskeisesti opetusministeriön päätökseen nimetä Näty taiteellisen toiminnan valtakunnalliseksi huippuyksiköksi vuosiksi 2004-2006.

Tutkielmani valmistumisesta kuuluu ensiksi kiitos kärsivällisille ohjaajilleni professori, teatteriohjaaja Yrjö Juhani Renvallille ja professori Anne-Maria Laukkaselle. Yrjö Juhani Renvallin ymmärtävä ja luottavainen suhtautuminen on ollut jatkuvasti tukenani sekä tutkijan että opettajan roolissani. Hän on kannustanut lehtoreita toimimaan opetustyönsä ohella tutkijoina ja taiteilijoina, jotta opetus perustuisi omakohtaiseen kokemukseen ja ymmärrykseen. Myös hänen päättäväisyytensä näyttelijäntyön laitoksen johtajana toteuttaa rohkeitakin suunnitelmia on aiheuttanut sen, että vieraalla kielellä näyttelemisen ei jäänyt pelkästään pätkähulluksi ideaksi. Anne-Maria Laukkanen on puolestaan antanut kitsailematta käyttöni vankan kokemuksensa äänen tutkijana. Sillä on ollut voimistava ja rauhoittava vaikutus, jota ilman en luultavasti olisi jaksanut viedä tutkimustani loppuun asti.

Kiitän lehtori Leena Rantalaä sekä näyttelijä-ohjaaja Kari Heiskasta kommentistaan työni esitarkastusvaiheessa.

Sitten kiitos lehtori, teatteriohjaaja Hanno Eskolalle, jonka työtoverina olen saanut olla jo useita vuosia. Hänen älynsä ja peloton, innovatiivinen asenteensa synnyttivät idean vieraalla kielellä näyttelemisestä ja ovat innostaneet minua jatkuvasti työssäni. Samalla kiitän myös muita lehtorikollegoitani ja kaikkia Näтын työntekijöitä rennosti ja avoimesta työilmapiiristä.

Kiitos Esittäväen taiteen tohtorinkoulutusohjelman opiskelijoille, joiden kanssa olen voinut jakaa tutkimuksen tekemiseen liittyviä iloja ja vaikeuksia, sekä ohjaajille (professori Pirkko Koskelle, professori Pentti Paavolaiselle, yliopistonlehtori Alfonso Padillalle ja professori

Hanna Suutelalle), jotka ovat lukeneet ja arvioineet tekstiäni. Eritoten haluan kiittää professori Anne Sivuoja-Gunaratnamia kannustuksesta.

Lämpimän kiitoksen ovat ansainneet myös Tomi Alatalo, Álvaro García Pérez, Aila Helin, Jarmo Helin, Erkki Honkakoski, Pia Houni, Samuli Hytönen, Mikko Kanninen, Marja Laitala, Joaquim Llisterra, Virginia Mattila, Elinita Mäki, Ilari Nummi, Jyrki Ollikainen ja Jussi Vuola avustaan työni eri vaiheissa. Haluan tietenkin kiittää kaikkia katselu- ja kuuntelukokeisiin osallistuneita äänen ja liikkeen ammattilaisia sekä ennen kaikkia Nätyn opiskelijoita, jotka ovat välillä hämmentyneesti mutta yhtä kaikki rohkeasti ja innokkaasti heittäytyneet näyttelemään vieraalla kielellä.

Haluan osoittaa kiitollisuuteni lisäksi liikuntafilosofi Timo Klemolalle, jonka työn seuraaminen on motivoinut minua tutkijuteen. Hänen kykynsä kielellistä käytännön kehollinen kokemuksensa teoksissaan on ollut esikuvani tätä tutkimusta tehdessäni.

Olen valmistellut tutkimustani lähinnä lehtorin työni yhteydessä, mutta Tampereen yliopiston opetuksen laatuapurahan, Konkordialiiton apurahan sekä Esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelman taloudellisella tuella olen voinut välillä keskittyä vain tutkimuksen tekoon. Edellä mainittujen tahojen lisäksi haluan kiittää myös Jenny ja Antti Wihurin säätiotä, jonka myöntämä apuraha mahdollisti *La Tarara* -musiikkiteoksen valmistamisen.

Lopuksi kiitos rakkaille läheisilleni Eetulle ja Vesalle sekä kaikille ystäväilleni (etenkin Marille ja Potelle), jotka ovat vinosti, mutta lämpimästi hymyillen sietäneet ajoittaista hajamielisyttäni ja ärtyneisyyttäni ja antaneet minulle aikaa kypsytellä työtäni. He ovat tuoneet elämäni naurua, ihmetystä ja hyväksyntää, joita ilman ei olisi syytä tutkia mitään.

Haluan omistaa tämän työn äidilleni, Ritva Pietilälle, joka kasvat- ti minut itsenäiseksi ja uteliaaksi.

Tampereella 23. 9. 2007, keittiön pöydän ääressä

Tiina Syrjä

SISÄLLYS

SUMMARY	5
ALKUSANAT	9

I JOHDANTO

1. Acción es elocuencia – vieraalla kielellä näyttelemisen projekti.....	21
1.1 <i>Granada</i>	23
1.2 Córdoba 2: <i>Juhannustanssit</i>	27
1.3 <i>Obra Clásica</i>	31
1.4 <i>Café Moravia</i> ja <i>Il Transito</i>	32
2. Näyttelijän puhetekniikasta ja sen harjoittamisesta ...	35
2.1 Puheopetuksen suuntauksista näyttelijäkoulutuksessa	39
3. Tutkimuksen esittelyä	43
3.1 Tutkimuksen tavoitteet	43
3.2 Tutkimusmateriaalista.....	44
3.3 Tutkimusprosessi	45
3.4 Tutkimusote	50
3.4.1 <i>Tutkimusaiheen ja tutkielman rakenteen yhteys</i>	53
3.4.2 <i>Teoreettisen viitekehyksen valikoituminen</i>	56
3.5 Tutkimuksen merkitys	59
3.6 Tutkimuksen sisältö.....	62

II

NÄYTTELIJÄOPISKELIJAN ÄÄNI, PUHE JA KEHO ULKOAPÄIN TARKASTELTUNA

4.	Äänen ja puheen akustisen tarkastelun lähtökohtia ..	69
4.1	Formanttitaajuudet	69
4.2	Äänteiden sijoitus ja etisyys	71
4.2.1	<i>Vieraan kielen äännesijoituksen hyödyntämisestä puheopetuksessa</i>	<i>74</i>
4.3	Äänen korkeus	78
4.4	Äänen voimakkuus	81
4.5	Äänen laatu	83
4.6	Keskiarvospektri.....	85
4.6.1	<i>Näyttelijänformantti</i>	<i>88</i>
5.	Akustiset analyysit, kuuntelukokeet ja katselukoe	91
5.1	Tutkimuskysymykset	91
5.2	Tutkimusmateriaali	92
5.2.1	<i>Vokaalit.....</i>	<i>93</i>
5.2.2	<i>Proosaluenta.....</i>	<i>94</i>
5.2.3	<i>Repliikit.....</i>	<i>94</i>
5.2.4	<i>Kuvamateriaali.....</i>	<i>95</i>
5.2.5	<i>Yhtenveto tutkimusmateriaalista</i>	<i>95</i>
5.3	Tutkimusmenetelmät	96
5.3.1	<i>Vokaalien akustiset analyysit.....</i>	<i>96</i>
5.3.2	<i>Vokaalien kuuntelukoe.....</i>	<i>97</i>
5.3.3	<i>Repliikkien ja proosaluennan akustiset analyysit.....</i>	<i>99</i>
5.3.4	<i>Proosaluennan kuuntelukoe.....</i>	<i>100</i>
5.3.5	<i>Katselukoe</i>	<i>102</i>

5.4	Tulokset.....	104
5.4.1	<i>Tavalliset vokaalit 1998 verrattuina espanjalaisittain äännettyihin vokaaleihin.....</i>	<i>105</i>
5.4.2	<i>Tavalliset vokaalit 1999 verrattuina espanjalaisittain äännettyihin vokaaleihin.....</i>	<i>109</i>
5.4.3	<i>Tavalliset vokaalit 1998 verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1999.....</i>	<i>113</i>
5.4.4	<i>Vokaalien kuuntelukoe.....</i>	<i>114</i>
5.4.5	<i>Proosaluenta.....</i>	<i>115</i>
5.4.6	<i>Proosaluennan kuuntelukoe.....</i>	<i>118</i>
5.4.7	<i>Repliikit.....</i>	<i>122</i>
5.4.8	<i>Katselukoe.....</i>	<i>123</i>
5.5	Tulosten tarkastelua.....	126
5.5.1	<i>Vokaalit.....</i>	<i>126</i>
5.5.2	<i>Proosaluenta.....</i>	<i>132</i>
5.5.3	<i>Proosaluennan kuuntelukoe.....</i>	<i>133</i>
5.5.4	<i>Repliikit.....</i>	<i>135</i>
5.5.5	<i>Katselukoe.....</i>	<i>138</i>

III

OPISKELIJOIDEN KOKEMUKSIA ÄÄNESTÄ, PUHEESTA JA KEHOSTA

6.	Teoreettista taustoitusta opiskelijoiden kokemusten tarkastelulle.....	143
6.1	Kehosubjekti.....	143
6.1.1	<i>Keho olemassaolon ja havaintojen keskuksena.....</i>	<i>143</i>
6.1.2	<i>Kehonkuva ja kehonkaava.....</i>	<i>147</i>
6.1.3	<i>Kehon havaitseminen ja kehotietoisuus.....</i>	<i>149</i>
6.1.4	<i>Näyttelijän kehollisuus.....</i>	<i>152</i>

6.2	Äänen läpäisemä keho.....	158
6.2.1	<i>Ääni kehonkuvassa</i>	158
6.2.2	<i>Ääni ja havainnon kaksoisorganisaatio</i>	161
6.2.3	<i>Akustinen peili</i>	165
6.3	Kielen jakama subjekti.....	169
6.3.1	<i>Eriytymättömyydestä erillisyyteen</i>	169
6.3.2	<i>Ääni kadotettuna objektina ja nautinnon lähteenä</i>	175
6.4	Kielen ja puheen kehollinen merkitystaso	180
6.4.1	<i>Signifiantsi, genopuhe sekä äänen ja kielen hankaus</i>	180
6.4.2	<i>Semioottinen ja symbolinen</i>	186
6.4.3	<i>Semioottinen khora</i>	188
6.5	Arkaainen kehollinen kokemusmaailma	191
6.5.1	<i>Konesteettinen organisaatio</i>	193
6.5.2	<i>Vitaaliaffektit</i>	193
6.5.3	<i>Amodaalinen havaitseminen</i>	194
6.6	Feminiininen kirjoitus.....	195

7. Näyttelijäopiskelijoiden kokemuksia

	vieraalla kielellä näyttelemisestä	201
7.1	Tutkimusmateriaali.....	201
7.2	Tutkimuskysymykset	204
7.3	Opiskelijoiden kokemukset.....	205
7.3.1	<i>Tekstin opetteleminen</i>	205
7.3.2	<i>Kaikuja arkaaisesta kehollisesta kokemusmaailmasta</i>	209
7.3.3	<i>Koko keholla kuunteleminen</i>	212
7.3.4	<i>Merkitysten liukumia</i>	219
	Metaforia ja metonymioita	226
7.3.5	<i>Merkityksettömyyden tai liiallisten merkitysten ahdistus</i>	230
	Vieras kieli abjektina	238
7.3.6	<i>Nautinnon ja kaipauksen ääni</i>	242
	Äänen eroottisuus	246
	Mielihyvän ja nautinnon välissä	251

7.3.7	<i>Ääni, puhe ja kehon havaitseminen</i>	254
7.3.8	<i>Outous ja uskallus</i>	260
	Naistentanssit	268
7.3.9	<i>Espanjan kielestä takaisin</i>	272
7.3.10	<i>Vieras kieli oppimisen välineenä</i>	275

IV POHDINTA

8.	Yhteenvetoja	281
8.1	Semioottisen merkitysmodaliteetin korostuminen	281
8.2	Arkaainen kokeminen	286
8.3	Ulospäin suuntautuva näyttelemisen ja puhuminen	287
8.3.1	<i>Puheen ja liikkeen energisyys</i>	292
8.3.2	<i>Äänen kantavuus</i>	294
8.4	Äänen merkitys kehon hahmotuksessa	297
8.5	Vieraalla kielellä näyttelemisen nautinto ja ahdistus	304
9.	Hahmotelmia jatkotutkimukseksi	309
10.	Lopuksi	315
	LÄHTEET	321

LIITTEET

Liite 1.	Vokaalien kuuntelukokeessa käytetty arviointikaavake	347
Liite 2.	Proosaluennan kuuntelukokeessa käytetty arviointikaavake	348
Liite 3.	Katselukokeessa käytetty arviointikaavake	350
Liite 4.	Miesten irrallisten vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvot	352
Liite 5.	Naisten irrallisten vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvot	353
Liite 6.	Miesten proosaluentanäytteiden yhteiskeskiarvospektrit	354
Liite 7.	Naisten proosaluentanäytteiden yhteiskeskiarvospektrit	355
Liite 8.	Keskiarvospektrin huippujen taajuudet miesten ja naisten repliikeissä ja proosaluennassa.	356
Liite 9.	Sävelkulun vaihteluväli miesten ja naisten suomen- ja espanjankielisissä repliikeissä.....	357
Liite 10.	Haastattelukaavake	358

SANASTO	363
---------------	-----



I
JOHDANTO

Ja kirjaimet virittivät eripituiset äänet
ja soivat ja solmivat värit ja musiikit yhteen.
Oi vokaalien valoisuus ja konsonantit
jotka rakensivat pieniä kiviä, kynnyksiä vokaalien virtaan,
äänteiden hyppiä ja solista, rientää sykähdellen
veren tapaan, tai askelten, kertomuksen.
Ota musiikin askel, tulet liikkeen sisään,
kuulet musiikin atomit, kärsivälliset aiheet,
kontrapunktin, jossa alati vaihtavat paikkaa nauru ja suru,
moduloivat äänet [...]

Eeva-Liisa Manner (1980)

Kotona miehen kanssa lapsi ei koskaan käyttänyt vierasta kieltä (korkeintaan pilan päiten) ja toisaalta ei koko koulupäivänä kuullut sanaakaan kotikieltään. Kun lapsi sitten, koulun ulkopuolella, seurusteli alkuasukkaiden kanssa, aikuisesta vaikutti usein kuin hän ei tunnista omaa lastaan: toisen puheenparren myötä lapsi sai toisenlaisen äänen, ilmehti eri tavalla ja käytti toisenlaisia eleitä. Vieraasta tavasta puhua seurasi näin myös kokonaan vieras tapa liikkua [...]. Yhtä kaikki, lapsen tullessa kotiin, ja sitten takaisin alkuperäiseen idiomiinsa, saattoi aina uudestaan huomata kuinka hän rentoutui, jolloin hän mielellään taas puhui, sai rauhallisemman kehon ja antoi katseen käyskennellä levollisemmin. Eikö lapsi itsekin kuvailut kuinka hänen täytyi joka kerta sisäisesti terävöityä toista kieltä varten ja ennen kaikkea "säätää" ääni täysin toisin?

Peter Handke (1981) (suomennos Hanno Eskola).

1. Acción es elocuencia¹ – vieraalla kielellä näyttelemisen projekti

Tutkimus liittyy Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitoksella (Nätyllä) vuosina 1995–2006 toteutettuun vieraalla kielellä näyttelemisen projektiin. Projekti koostui viiden eri vuosikurssin kanssa (yhteensä 55 opiskelijaa) espanjaksi tai italiaksi tehdyistä esityksistä. Päättökäsimuskohteenä ovat vuosina 1995–1999 Nätyllä opiskelleet näyttelijät, jotka valmistivat viimeisenä eli neljäntenä opiskeluvuonna *Juhannustanssit*-näytelmän sekä suomeksi että espanjaksi.

Projekti pohjautuu alkujaan näyttelijäntöön lehtori, ohjaaja Hanno Eskolan ideaan käyttää näyttämöllä kieltä, jota opiskelijat eivät entuudestaan osaa eivätkä näytelmän valmistusvaiheessakaan tunne repliikkejään enempeä. Oletettiin, että outo kieli saattaisi vieraannuttaa ja vapauttaa opiskelijat joistakin näyttelemiseen ja puhumiseen liittyvistä käsityksistä ja tottumuksista sekä samalla vahvistaa äänellistä ja kehollista (para- ja ekstralingvististä) ilmaisua, kun puheen merkitysisältöihin ei totutussa määrin voisi nojautua. Keskeinen pyrkimys oli käyttää vierasta kieltä apuna fyysisempään näyttelemiseen ja auttaa opiskelijaa pääsemään irti ”puhuvan pään syndroomasta”, jossa sanoihin tukeutuminen tekee keholla ilmaisemisen lähes tarpeettomaksi.

Hanno Eskolan kiinnostus vieraan kielen käyttämiseen näyttämöllä selittyä ainakin osittain hänen omalla henkilöhistoriallaan:

1 Acción es elocuencia (”elehet puhuvat”) on ohjaaja Hanno Eskolan vieraskielistä projektia osuvasti kuvaava väännös William Shakespearen Coreolanus-näytelmästä peräisin olevasta, tunnetusta lauseesta ”Eloquence is action”.

Eskola muutti perheensä kanssa Suomesta Ruotsiin teini-ikäisenä ja asui siellä seuraavat 14 vuotta. Eskola kuvaa Córdoba 2 -kokonaisuuden (johon *Juhannustanssit*-näytelmä kuului) käsiohjelmassa projektin lähtökohtia:

15-vuotiaana muutin omasta maasta muuhun maahan muuttamaan. Sain kokea juuriltaan siirretyn ihmisen osaan kuuluvan myönteisen: vieras kieli tekee puhujan kehon eläväksi. Kun vakaumus että (äidinkielen) sanat viestivät sisällön/sanoman järkkyy, keho rientää apuun: sen on pakko puhua selkeämmin, alleviivata, liioitella, olla ilmempä asu ilmaistavalle. Miltei yhtä väistämätön kokemus siitä kuinka keho näivetty näyttämöllä: siellä häilyy haptinen suu; repliikki ilmapallona tuskin nähtävissä kädessä, joka on veretön ja jäykkä.

Näytyn vieraalla kielellä näyttelemisen projekti on osin ideaaltaankin mutta ainakin laajuudeltaan harvinaislaatuinen. Näyttelemisen jollain muulla kuin omalla äidinkielellä ei sinänsä ole harvinaista, useimmiten kuitenkin kyseessä on vieras kieli, jota näyttelijä entuudestaan osaa ainakin jonkin verran.²

2 Mainittakoon kuitenkin muutamia poikkeuksia tästä. Yhdellä niistä on tärkeä sija suomalaisessa teatterihistoriassa ja Kaarlo Bergbomin perustaman suomenkielisen teatterin syntyvaiheissa: 10.5.1868 Uudessa teatterissa syntyjään tukholmalainen, suomen kieltä taitamaton näyttelijätär Charlotte Raa esitti nimiroolin suomeksi Aleksis Kiven näytelmässä *Lea*. Jälkeenpäin rouva Raa oli sanonut, että hän ei mistään hinnasta tahtoisitoin toista kertaa kokea samaa. (Aspelin-Haapkylä 1906: 125–139.)

Elokuvan alueelta löytyy tietenkin lukuisia esimerkkejä vieraalla kielellä näyttelemisestä: mainittakoon vaikka vuonna 2006 valmistunut kotimainen elokuva *Jade-soturi*, jossa näyttelijät Markku Peltola ja Tommi Eronen näyttelevät kiinaksi. Jälkimmäinen kuvasi *Aamulehden* haastattelussa elokuvan vaatimien volttien heittälyä vajereissa lastenleikiksi repliikkien opettelemiseen verrattuna. Toisaalta hän kertoi: "Kun pääsee näyttelemään kielellä, johon ei ole mitään suhdetta, [...] niin sehän oli yhtäkkiä hirmu vapauttavaa!" (*Aamulehti* 13.10.2006: B 28).

Ruotsalaisen Cardigans-yhtyeen laulaja Nina Persson oli puolestaan todennut *Hufvudstadsbladetin* (2.2.2006) mukaan roolistaan suomalai-

Nonsense-kielen käyttö on tietenkin yleistä erilaisissa näyttelijäntyön harjoituksissa kuten Keith Johnstonelta periytyneissä improvisaatioharjoituksissa. Tunnettuja esimerkkejä itse kehitetystä kielestä ovat vaikkapa Dario Fon *gramelot*, joka on sekoitus italian murteita, eri kieliä ja itse keksittyjä sanoja tai Peter Brookin vuonna 1971 toteutetun *Orghast*-produktion kieli, jonka kahden tuhannen sanan merkitys pohjautui useimmiten erilaisten fysiologisten tilojen onomatopoeettiseen ilmaisuun.³ Olennainen ero kaikissa näissä Nätyn projektiin verrattuna on kuitenkin se, että Nätyllä olemme käyttäneet luonnollista kieltä tarkkaan kirjoitettuihin ja opeteltuihin repliikkeihin. Vaikka puhe muistuttaisikin näyttelijälle *nonsensea*, kuten improvisaatiossa, ero on siinä, että improvisaatiossa näyttelijä hallitsee sitä, mitä haluaa kommunikoida. Käyttäessään vierasta, luonnollista kieltä näyttelijä ei sen sijaan voi olla varma, minkälaisia symbolisia nyansseja ja sosiaalisia konventioita hänen puhumaansa kieleen hänen tietämättään liittyy.

Esittelen seuraavassa Nätyn vieraalla kielellä näyttelemisen projektiin kuuluvat kuusi näytelmää ja esitysprosessia. Päähuomion saavat projektin aloittanut *Granada – lihaan sidottujen saaga* sekä *Juhanustanssit*, jonka näyttelijät ovat tutkimuksen pääkohde.

1.1 *Granada*

Ensimmäiseksi toteutettiin Hanno Eskolan näytelmä *Granada – lihaan sidottujen saaga*, joka pohjautui Eskolan tamperelaisen lihakauppias-

senä tangolaulajana elokuvassa *Om Gud vill*: ”Det är ganska häftigt när man lär sig texten fonetiskt, jag har fortfarande ingen aning om vad jag sjunger.”

- 3 Brookin kielikokeiluista ks. esim. Martin 1991: 77–81. Myös esimerkiksi Antonin Artaud ja Jerzy Grotowski käyttivät paljon itse keksittyä, usein nonverbaalista kieltä teatterissaan (ks. Martin 1991: 58–63, 69–75).

suvun vaiheisiin. Espanjaksi se sai nimekseen *El esplendor de la carne fresca*; kääntäjänä toimi José Santisteban.

Näytelmän käsikirjoittaja ja ohjaaja Hanno Eskola valotti Näтын opinto-oppaassa 1996–1997 *Granadaa*:

Granadan lähtökohta on kahdessa näyttelijän työskentelyyn liittyvässä havainnossa. Yhtäältä vieras kieli aktivoi puhujan kehon. Toisaalta repliikki omalla äidinkielellä näivettää kiusallisen usein kehon näyttämöllä. *Granadan* tarkoitus on kehittää puheen ja kehon fraseerauskykyä. Näyttelijä joutuu toimimaan matkimisen avulla oppimallaan kielellä, jota hän ei entuudestaan ymmärrä. *Granada* karaisee opiskelijoita pitkäjänteiseen ja rohkeaan työhön. Se vaatii taiteellista kunnianhimoa ja kestävää ammatillista asennetta. *Granada* korostaa kolmiulotteisen hahmon merkitystä näyttämöllä ja yhdistää koulutuksen osa-alueita.

Granadan työprosessi 1995–1997:

1. Hahmotetaan esityksen ulkoinen runko.
2. Runkoon ripustetaan puhetta "sianespanjaksi"
3. Näytelmä kirjoitetaan suomeksi ja käännetään espanjaksi.
4. Espanjankielinen esitys harjoitellaan Tampereella ja esitetään Espanjassa
5. Esitys harjoitellaan lopulliseen suomenkieliseen muotoonsa

Granadassa siis pyrittiin "ulos suomalaisen näyttelijän helmasyynnistä, eläytyvästä ja samalla epätarkasta miimisestä esittämisestä ja pelkän puheen varaan jäävästä näyttelemisestä" (Renvall 1997). Näytelmän ohjaaja ja kirjoittaja Hanno Eskola oli kiinnostunut tutkimaan, muuttuisiko näytteleminen fyysisemmäksi, jos näyttelijä ei voisi tukeutua totutulla tavalla sanan merkitykseen eikä olla aivan varma, ymmärtääkö katsoja joka tapauksessa hänen puhettaan. Pakottaisiko kankeasti suussa kääntyvä outo kieli kehon eleet vilkastumaan? Käyttäähän vieraan kielen kanssa kamppaileva turistikin enemmän käsiään silloin kun sanat loppuvat. "Esiin piti raapia dialogiin kirjoitettu liha",

kuvasi *Granadassa* ohjaajan assistenttina toiminut Anita Martikainen (1997) *Teatteri*-lehdessä Eskolan pyrkimyksiä.

Kukaan projektiin osallistuvista ei osannut *Granadan* alkuvaiheissa espanjaa. Espanjan kieli valittiin osittain juuri tästä syystä, mutta alunperin myös siksi, että Hanno Eskola oli kiinnostunut ohjaamaan näytelmiä espanjalaisen teatterin kulta-ajalta. (Tämä toteutui kuitenkin vasta projektin kolmannessa vaiheessa v. 2000.) Toimin näytelmää valmistettaessa normaalin puheopettajan tehtäväni lisäksi espanjan kielen harjoittajana yhdessä näytelmän kääntäjän kanssa, vaikka aloin opiskella espanjaa varsinaisesti vasta projektin jo alettua (olin tosin joitakin vuosia aiemmin käynyt espanjan peruskurssin Tampereen Työväenopistossa).

Espanjan kielen vokaalit kuulostivat minusta suomen vokaaleja etisemmin äänneyiltä ja puheen sävelkulun vaihtelu vaikutti jonkin verran suomea laajemmalta. Espanjalaisia elokuvia katsellessa oli syntynyt mielikuva nopeasti puhutusta kielestä, jota näyttelijät säestivät vilkkain elein. Näiden havaintojen vuoksi olin kannustanut Eskolaa valitsemaan espanjan, sillä aavistelin, että kielestä, johon liittyy energisen puhumisen mielikuva, saattaisi irrota iloa opiskelijoille näyttämöllä.

Granadaan osallistui kuusi neljännen vuoden näyttelijäopiskelijaa, kolme naista ja kolme miestä. Suunnitelmansa mukaisesti Eskola teki ennen espanjankielisen käsikirjoituksen valmistumista heidän kanssaan kohtausharjoituksia ”metaespanjalla” tai ”sianespanjalla”, jossa oli espanjalaisia äännteitä. Tästä luovuttiin melko pian, sillä se ei tuottanut Eskolan toivomaa tulosta: näyttelijät keskittyivät keksimään espanjalta kuulostavia omatekoisia sanoja niin tunnollisesti, että he ja heidän näyttelemänsä kohtaukset jäähmettyivät uudelleen liikkumattomiksi. *Granadan* työprosessille tunnusomaista oli, että Eskola hahmotteli näyttelijöiden kanssa kohtausten toiminnot tar-

koiksi ennen kuin varsinainen espanjankielinen teksti otettiin käyttöön; puhe upotettiin siis lähes valmiisiin kohtauksiin. *Granadan* valmistaminen poikkesi muista vieraskielisistä näytelmistä myös siten, että näyttelijät saivat ensin espanjankielisen käsikirjoituksen ja vasta myöhemmin suomalaisen. Näyttelijät siis harjoittelivat jonkin aikaa siten, että tiesivät kohtauksen sisällön, henkilöiden päämäärät ja toiminnat, mutta tekstistä he ymmärsivät tarkasti vain sen, minkä sanakirjan avulla saivat selville.

Näytelmän espanjankielinen kantaesitys oli Granadan yliopistos-
sa 18.11.1996. Lisäksi näytelmä esitettiin marraskuun loppupuolella Córdoban teatterikoulussa (Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba), Fuengirolan kulttuuritalolla (Casa de Cultura) ja Málagan teatterikoulussa (Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga). Vasta Espanjan matkan jälkeen näytelmää alettiin tehdä suomeksi ja silloin törmättiin yllättävän suuriin vaikeuksiin. Sekä ohjaajan että näyttelijöiden mielestä näytelmän energinen toteutus halvaantui, kun alettiin näytellä suomeksi. Jotkut kohtauksista eivät tuntuneet toimivan enää ja jätettiin kokonaan pois, joitakin kohtauksia Eskola kirjoitti lisää. Suomenkielinen kantaesitys oli Mikkelin Työväen Näyttämöpäivillä 1.2.1997, jonka jälkeen *Granadaa* esitettiin helmikuun loppuun asti Tampereen yliopiston Teatterimontussa.

Kun opiskelijat näyttelivät espanjaksi, kielellä, jota he eivät rep-
liikkejään enempää osanneet, heidän näyttelemisensä näytti keskittyneeltä ja energiseltä ja heidän äänensä kuulostivat vahvoilta ja kiinteiltä. Virisi ajatus ilmiön tutkimisesta; oppisivatko opiskelijat vieraan kielen avulla jotain sellaista näyttämöllä puhumisesta ja olemisesta, jonka voisi siirtää myös äidinkielellä näyttelemiseen? *Granada*-vaiheessa tekemieni alustavien havaintojen perusteella tutkimuksen oheen ja osin sen aiheeksikin alkoi muotoutua eräänlaisen vieraalla kielellä näyttelemiseen liittyvän opetusmetodin kehittäminen yhdes-

sä lehtori Hanno Eskolan ja teatterityön professori Yrjö Juhani Renvallin kanssa.

Vieraalla kielellä näyttelemistä päätettiin jatkaa *Granada*-projektista saatujen myönteisten kokemusten ja kysymysten innoittamana. Olimme myös saaneet luotua hyvän kontaktin Córdoban teatterikouluun. Koska näytti siltä, että vieras kieli vaikutti monella tapaa opiskelijoiden puheeseen ja näyttelemiseen, päätin ottaa asiasta paremmin selvää ja käynnistää varsinaisen tutkimuksen.

1.2 Córdoba 2: *Juhannustanssit*

Córdoba 2 -kokonaisuuteen osallistui näyttelijäntöön laitoksella vuosina 1995–1999 opiskellut vuosikurssi eli 7 naista ja 7 miestä, joista jälleen kukaan ei entuudestaan osannut espanjaa. Tällä kertaa näytelmä päätettiin toteuttaa suomeksi ja espanjaksi aivan samankaltaisina, jotta nähtäisiin kielen vaihtamisen vaikutukset. Hannu Salaman *Juhannustanssit*-romaanin perustuvan, Yrjö Juhani Renvallin dramatisoiman näytelmän henkilöt olivat opiskelijoille tuttuja jo entuudestaan, sillä he olivat harjoitelleet *Juhannustansseista* kohtauksia teatterityön professori Renvallin ohjauksessa jo paria vuotta aiemmin Taiteen ja viestinnän oppilaitoksen kanssa toteutetulla Valo vastaanäyttelijänä -kurssilla, joka päättyi yleisölle avoimeen esitysdemonstraatioon. Jo tällä kurssilla esityksen estetiikka ja näyttelemisen tapa alkoivat valikoitua. Renvall luonnehti niitä jälkikäteen keväällä 2007 minulle lähettämässään sähköpostiviestissä:

Yllytin näyttelijöitä siihen henkilökohtaiseen estottomuuteen ja sekaisin menemiseen, mistä Salama puhuu kirjassaan: "Jokaisen oli mentävä johonkin, juhlettava, ryypättävä ja iskettävä sussu." Kyllä se tarkoitti naturasta lähtevää mutta siitä irtautuvaa riehaantumista. Muu estetiikka perustui vahvasti valoon ja

varjoon, kuvaan jossa liike näkyi. Ja kun oli juhannus, ajateltiin että aurinkojakin pitää olla kaksi.

Keväällä 1998 opiskelijat saivat *Juhannustanssien* käsikirjoituksen ja he harjoittelivat Renvallin kanssa kohtaushahmotteluja suomeksi helmikuusta toukokuuhun muun opetuksen ohessa. Myös näytelmän lopullinen roolitus tehtiin keväällä. Toukokuussa tutustutin alustavasti opiskelijat espanjankielen äänneisiin. Heinäkuussa 1998 kesälomaa viettäville opiskelijoille lähetettiin näytelmän espanjankielinen käsikirjoitus *Baile de San Juan*, jonka oli kääntänyt José Santisteban. Samalla opiskelijat saivat kasetin, jolla kaksi espanjaa äidinkielenään puhuvaa kielenopettajaa luki näytelmän tekstin. Elokuun puolivälissä kokoonnuttiin pitämään kaksi lukuharjoitusta espanjankielisestä tekstistä. Espanjankielisten harjoitusten alkaessa syyskuun alussa jotkut osasivat espanjankielisen tekstinsä jo sangen hyvin, jotkut eivät juuri ollenkaan.

Sekä ohjaaja Renvall että varsinkin näyttelijäopiskelijat olivat jo ehtineet kyllästyä pitkään työstämiinsä Salaman hahmoihin, joten kielen vaihtuminen espanjaksi toi kaivattua uutta intoa ja ryhtiä harjoituksiin. Samalla monet henkilöahmot ja niiden väliset suhteet alkoivat muuttua. Salaman tekstiä luonnehtiva miesten ja naisten välinen kamppailu sai uusia sävyjä espanjaksi; Renvallin mukaan espanja vahvisti naisten hahmoja, joiden jalkoihin jotkut mieshahmot alkoivat jäädä. *Granada*-näytelmän valmistamisesta prosessi erosikin siten, että espanjan kieltä ei upotettu toiminnoiltaan valmiisiin kohtauksiin, vaan kieli sai vaikuttaa enemmän roolihenkilöihin ja näyttämöllisiin ratkaisuihin. Eniten kohtausten asemointiin vaikutti kuitenkin näyttämökuvaa hallinneet kaksi pitkää laituria.

Näytelmää harjoiteltiin syksyllä ensin kaksi viikkoa rinnakkain molemmilla kielillä ja sen jälkeen lähes pelkästään espanjaksi. Renvall, joka ei osaa espanjan kieltä, koki, että vieraskielisen näytelmän

teko helpotti ohjaajan työtä, kun ohjaaja saattoi vain seurata, miten näyttelijät *"soittavat tekstiä"*. Hänen mukaansa ohjaaja luki näyttelijää ja näyttelijä tekstiä. Renvallin mielestä vieraalla kielellä näyttelemisen ja ohjaaminen muuttuivat samanaikaisiksi prosesseiksi. Hän ei juurikaan antanut näyttelijöille palautetta tavalliseen tapaan harjoitusten jälkeen, vaan kohtausharjoitusten aikana. Tällöin ohjaus muuttui valmentamisen kaltaiseksi: ohjaaja saattoi yllyttää ja kannustaa näyttelijää hänen näytellessään. Tällainen *"päälle huutaminen"* oli Renvallin mielestä toimivaa vain, kun näyttelijät näyttelivät espanjaksi, joka auttoi yhteisen, vahvan energian syntymistä harjoitustilanteessa. (Renvallin henkilökohtaiset tiedonannot harjoitusprosessin aikana sekä hänen kanssaan käymissäni keskusteluissa 20.4.2007 ja 5.5.2007.)

Aluksi olin kiinnostunut, voisiko kokemus espanjan puhumisen ta auttaa opiskelijoita omaksumaan etisemmän artikulaatioaseman, johon pyritään usein näyttelijöiden puheopetuksessa puheen kuuluvuuden parantamiseksi. Oletin myös, että espanjan kielen konsonantit, joita ei ole suomen kielessä, voisivat auttaa opiskelijoita tulemaan tietoisemmaksi äänteiden muodostamisesta ylipäättään. Tämän vuoksi alusta asti pyrittiin mahdollisimman huolelliseen espanjan ääntämiseen, jota näytelmän kääntäjä opetti. Toimin näytelmän valmistusvaiheessa puheopettajana, ohjaajan assistenttina sekä espanjan kielen harjoittajana. Apua espanjan harjoittamiseen sain näytelmän kääntäjän lisäksi Córdobaan teatterikoulun opiskelijoilta Álvaro García Péreziltä ja Raquel Segado Abadilta, jotka vierailivat Nätyllä kahden kuukauden ajan, syyskuun lopusta marraskuun loppuun 1998.

Ensimmäinen avoin harjoitusdemonstraatio näytelmän espanjankielisestä versiosta yleisölle annettiin jo syyskuun lopulla. *Juhanustanssien* harjoitukset jäivät 12.10. lähes neljäksi viikoksi tauolle, sillä opiskelijat harjoittelivat tänä aikana Hanno Eskolan ohjauksessa

Córdoba 2 -kokonaisuuteen kuuluvia kolmea klassikonäytelmää (Strindbergin *Pelikaani*, Ibsenin *Hedda Gabler* ja Tshehovin *Ivanoff*).

Baile de San Juanin ensiesitys oli 9.12.1998 Córdobaan teatterikoulussa (Escuela Superior de Arte Dramático), jossa opiskelijat esitivät lisäksi Eskolan ohjaamat näytelmät suomeksi. Córdobassa vietämämme kahden viikon aikana Näytyn opettajat opettivat ja demonstroivat työtapojaan yhdessä opiskelijoiden kanssa, jotka osallistuivat myös koulun tarjoamaan miekkailuopetukseen.

Joululoman jälkeen näytelmä lämmitettiin muutamassa päivässä suomenkieliseksi. *Juhannustanssien* ensi-ilta oli 12.1.1999 Teatterimontussa. Yhteensä *Juhannustansseista* oli viisi suomenkielistä ja neljä espanjankielistä esitystä (joista kaksi oli Córdobassa) sekä yksi kokeiluluontoinen, ”sekakielinen” esitys, jossa käytettiin kumpaakin kieltä (näyttelijät saivat itse päättää kummalla kielellä he näyttelivät ja vaihtaa kieltä näytelmän sisällä kuten halusivat).

Renvall kertoi TV 2:n *Ajankohtainen kakkonen* -ohjelmassa 24.11.1998 hakeneensa *Juhannustanssien* toteutuksessa näyttämöllistä mielikuvitusta, jota on pakko käyttää tilanteessa, jossa ”*ei ole kielillä hallussa*” eikä voi ”*paeta kieleen*”. Hän kertoi olevansa kiinnostunut siitä, miten ”*näyttämöllistä ja lihallistaa tekstin ja sen asian*”. Näyttämöllepanon fyysisyys näyttäytyikin selkeästi näytelmän molemmissa versioissa. Anne Välinoro otsikoi *Aamulehdessä* 14.1.1999 julkaistun arvostelunsa ”Lantiokeskeiset Juhannustanssit”. Myönteisessä arviossaan Välinoro kirjoitti: ”Renvall iskee mukaan rytmin niin että koko puolitoistatuntinen on kuin kiehuva bossa nova. Kaikilla on oma tapansa liikkua, raivota ja retkahtaa. Tulkinnessa on vahva lihan tuntu.” Hänen mielestään ”kieliloikka kannatti. Espanjaksi prepattu Juhannustanssit esitetään kahdella kielellä ja ensimmäisellä kotimaisella ainakin ihastuttavan rennosti, Salaman dialogia kumartelematta.”

Hannu Salama itse puolestaan kommentoi edellä mainitussa *Ajankohtaisessa kakkosessa Juhannustanssien* espanjankielistä versiota: *"Minusta tuntuu, että se on paatoksellisempi, ainakin näin yhdellä katsomalla. Mutta se espanjankielinen olemus ilmeisestikin tekee tämän leiman siihen tai vahvistaa tätä leimaa. Kyllä siinä paatosta siinä romaanissakin on."* Ohjaaja Renvallille hän puolestaan oli huvittuneena sanonut kuulostavansa sivistyneemmältä espanjaksi (Renvallin henkilökohtainen tiedonanto).

1.3 Obra Clásica

Espanja-projektin päätti vuonna 2000 Obra Clásica-kokonaisuus, joka sisälsi kaksi espanjalaisen teatterin kulta-ajan näytelmää: Tirso de Molinan *El vergonzoso en palacio* sekä Juan Ruíz de Alarcónin *La verdad sospechosa*. Näytelmissä esiintyi vuosina 1997–2001 Nätyllä opiskellut vuosikurssi kokonaisuudessaan (12 opiskelijaa). Tällä kertaa näytelmät tehtiin vain espanjaksi (vaikka Eskola olikin kääntänyt ne suomeksi), jotta opiskelijat saisivat rauhassa nauttia vieraalla kielellä näyttelemisestä ilman paineita siirtää kokemuksensa heti suomen kielelle. Keskityin tällä kertaa tutkimisen sijasta enemmän opettamiseen ja yritin hyödyntää aiemmista näytelmistä saatuja kokemuksia.

Näytelmien ensiesitys oli 16.11.2000 Teatterimontussa. Espanjas-
sa näytelmiä esitettiin andalusialaisissa teatterikouluissa 21.–28.11. (Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba ja Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga) sekä 29.11. Fuengirolan Casa de Culturassa.

1.4 *Café Moravia* ja Il Transito

Tämän jälkeen Nätyllä on vieraalla kielellä näyttelemistä jatkettu italiaksi kahdella näytelmällä sekä yhdellä pienoisoopperalla. Koska me opettajat olimme väistämättä oppineet jonkin verran espanjaa, halusimme palata takaisin tilanteeseen, jossa kieli olisi meillekin oudompi. Italian kieli valittiin, koska italian etiset, puhtaat vokaalit on entuudestaan yleisesti tiedetty hyväksi puhuttaviksi ja laulettaviksi ja koska myös Italian kielen puhumiseen liittyy energisiä, kehoa liikuttavia mielikuvia. Näty oli myös onnistunut luomaan hyviä kontakteja Italiaan. Ensimmäinen italiankielinen näytelmä oli Hanno Eskolan Alberto Moravian novelleista, Niccoló Macchiavellin teksteistä sekä *Kantelettaresta* dramatisoima ja koostama näytelmä *Café Moravia*, jonka hän ohjasi yhdessä koreografi Ari Nummisen kanssa. Näytelmä sai kantaesityksensä Emiglia Romana Teatro Fondazione (ERT) kutsumana Modenassa 16.4.2003 Teatro delle Passioni -näyttämöllä. Suomen ensi-ilta oli Tampereen Teatterikesän ohjelmistossa 10.8.2003 Teatterimontussa. Tampereen esitysten jälkeen *Café Moravia* vieraili Lahdessa Teatteri Vanhassa Jukossa ja Oulun kaupunginteatterissa.

Sama vuosina 2000–2004 Nätyllä opiskellut kahdentoista hengen ryhmä toteutti Arla Salon säveltämän pienoisoopperan *La Morte di Elna* Hanno Eskolan ohjauksessa. Italiankielisen käännöksen *Kantelettaren Elinan surma* -runoelmasta oli tehnyt Renzo Porceddu. Oopperan ensi-ilta oli *Café Moravian* esityksen yhteydessä 17.9.2003 Teatterimontussa.

Seuraavalta, vuosina 2002–2006 opiskelleelta näyttelijäkurssilta 11 opiskelijaa valmisti Hanno Eskolan ohjauksessa Il Transiton, joka koostui kolmesta Rosella Daghettin italiaksi kääntämästä ja Hanno Eskolan sovittamasta suomalaisesta klassikonäytelmästä: Hella Wuolijoen *Niskavuoren nuori emäntä* (*La Giovane Padrona di Casa*

Niskavuori), Artturi Järviluoman *Pohjalaisia (Gente dell' Ostrobotnia)* sekä Minna Canthin *Sylvi*.

Il Transito esitettiin kahdesti ERT:n vieraana Modenassa Teatro delle Passionissa 28.1.2006. Lisäksi Il Transito esitettiin kaksi päivää myöhemmin Milanossa, jossa esitystilan tarjosi Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi. Suomen ensiesitys oli 11.2. Teatterimon-tussa. Il Transito vieraili myös Kansallisteatterissa 13.2.2006.

2. Näyttelijän puhetekniikasta ja sen harjoittamisesta

Hyvä puhetekniikka kuuluu olennaisesti näyttelijän ammattitaitoon. Hyvällä puhetekniikalla tarkoitetaan puheentuottotapaa, joka perustuu perkeptuaaliseen, kommunikatiiviseen ja fysiologiseen tarkoituksenmukaisuuteen sekä näiden väliseen tasapainoon. (Laukkanen & Leino 1999: 14.)

Perkeptuaalisesti eli aistinvaraisesti tarkoituksenmukainen puhe on vaivattomasti kuultavissa ja sanoista saa hyvin selvää. Näyttelijälle, jonka puheen tulisi kuulua suuremman katsomon takariville asti, äänen kantavuus ja artikulaation selkeys ovat tärkeitä ominaisuuksia. Niiden lisäksi näyttelijän puheen on oltava kommunikatiivisesti tarkoituksenmukaista eli äänellisesti ilmaisevaa. (Laukkanen & Leino 1999: 15.) Tämän vuoksi sävelkorkeuden, voimakkuuden ja äänenväriin on oltava vaihtelevia ja harkitussa suhteessa siihen, mitä näyttelijä haluaa katsomoon välittää. Joissain tapauksissa tämä tarkoittaa vaikkapa sitä, että näyttelijä ilmaisee äänensä ominaisuuksilla päinvastasta kuin puheen sisältö antaisi olettaa. Näyttelijän puhetekniseen osaamiseen kuuluu myös kyky sovittaa nämä tekijät tilaan, tekstiin, tyylilajiin ja viestintäkanavaan sopiviksi; hänen tulee hallita elokuva-, radio- ja tv-työssä tarvittava intiimi puhetapa ja toisaalta hänen on osattava laajentaa puheensa täyttämään suuren teatterin ja pitää äänensä silti ilmaisevana (Laukkanen & Leino 1999: 20).

Kaiken edellä mainitun tulisi olla fysiologisesti tarkoituksenmukaisesti eli mahdollisimman vähäisellä lihastyöllä ja kudosrasituksella tuotettua, jotta näyttelijän elimistö kestäisi äänellisesti vaativan

ammattinsa ja suurenkin puheroolin haasteet illasta toiseen (ks. esim. Novak, Dlouha, Capkova & Vohradnik 1991; Punt 1979).⁴ Näyttelijän ilmaisuun saattaa kuulua ajoittain fysiologisesti kuormittavaa äänenkäyttöä kuten huutamista, karhean tai omasta luontevasta puhekorkeudesta poikkeavan äänen tuottamista tai hankalassa asennossa puhumista. Näyttelijän tulisi aina etsiä mahdollisimman vähän elimistöä rasittavia keinoja vastata tällaisiin äänellisiin haasteisiin (Emerich, Titze, Švec, Popolo & Logan 2005). Näyttelijä voi myös joutua siirtymään nopeasti puheesta lauluun tai puhumaan välittömästi fyysisen rasituksen jälkeen, mikä kysyy näyttelijältä hyvää fyysistä kuntoa ja äänenkäyttötäntekniikkaa (Rodenburg 1997: viii). Puheentuottoelimistön taloudellinen käyttö vähentää sekä tilapäisen äänenväsymisen että pysyvän äänihäiriön mahdollisuutta (esim. Sataloff 1997). Äänihuulikyhmjen aiheuttama käheytyminen ja muut äänihäiriöt heikentävät sekä äänen kantavuutta että ilmaisullista laajuutta esimerkiksi sävelkorkeuden vaihtelumahdollisuuksien suhteen (esim. Behrman, Agresti, Blumstein & Sharma 1996). Näin ollen fysiologinen tarkoituksenmukaisuus tukee pitkällä aikavälillä myös puheen perseptuaalisen ja kommunikatiivisen tarkoituksenmukaisuuden toteutumista.

Tekniikan ja ilmaisun tasapainoinen suhde onkin näyttelijän puheen kehittämässä tärkeä tavoite. Jos esimerkiksi äänen voimistamisen tekniikka on vajavainen ja ääni ei kanna yleisöön asti, suuri osa ilmaisusta jää kuulumattomiin esiintymislavalle (ks. Laukkanen & Leino 1999: 20). Jos näyttelijä yrittää saada ääneensä kantavuutta ja ilmaisuvoimaa pelkällä ilmanpaineen ja lihastyön kasvattamisella, näyttämöään muuttuu huutamiseksi ja sen mahdollisuudet ilmais-

4 Myös näyttelijän työympäristössä voi olla ääntä kuormittavia tekijöitä kuten pölyinen ja kuiva ilma, taustamelu ja huono akustiikka. Äänellisestä ym. työsuojelusta teatterissa ks. Tamminen & Tarkkonen 2006.

ta korkeuden ja voimakkuuden vaihtelulla heikkenevät. Tällainen äänenkäyttötapa on pitkään jatkuessaan äänentuottoelimestölle raskainta ja lisää äänihäiriön riskiä, mikä puolestaan edelleen kaventaa äänen ilmaisullista skaalaa. Ja kuten Laukkanen ja Leino (1999: 20) toteavat: ”Terveestä äänestä on mahdollista jäljittelemällä tehdä sairailta kuulostava [...] mutta päinvastainen ei onnistu.”

Marth Munro (2002: 1–2) on väitöskirjassaan listannut äänellisiä ja kehollisia tekijöitä, jotka vaikuttavat näyttelijän kykyyn näytellä erilaisia rooleja erilaisissa tyyllilajeissa ja jotka tulisi ottaa huomioon näyttelijän puheopetuksessa:

- näyttelijän koko fyysinen ja äänellinen instrumentti on harjoitettu toimimaan optimaalisesti ja integroituneesti
- äänen kehittäminen voimakkaaksi ja taipuisaksi: kyky säädellä voimakkuutta ja intensiteettiä niin että tulee kuulluksi ja ymmärretyksi
- puheen ja artikulaation kehittäminen siten, että ne palvelevat merkitysten välittämisessä
- äänen ja tunteiden yhteys
- väkivallan ilmentäminen näyttämöllä siten että draamaan tai demuotona olennaisesti kuuluva konflikti näyttäytyy voimakkaana ja on samanaikaisesti ”terveesti integroitu” näyttelijän instrumenttiin
- tekstin tutkiminen siten, että tekstin hienovireisetkin yksityiskohdat tulevat äänellisesti löydetyiksi
- roolin hahmottaminen ja esittäminen äänellisesti ja ruumiillisesti (esim. kyky muunnella äänen korkeutta, kehon perusasentoa ja eleitä vaikkapa roolihahmon iän mukaan)
- kyky puhua erilaisilla murteilla ja aksenteilla sekä kyky puhua ilman niitä (alueelliset ja sosiaaliset murteet)
- kyky adaptoitua äänellisesti erilaisiin esitystila-akustiikkoihin
- kyky orientoitua erilaisten kielten rytmeihin, äänteiden sijoittumiseen ja intonaatioihin

Tämä Munron lista osoittaa, miten monitahoista ja aikaa vievää näyttelijän äänen ja puheen kehittäminen ja harjoittaminen on. Toisaalta myös näyttelijäntyön, musiikin ja liikkeen opettajat voisivat kirjoittaa yhtä laajat listat siitä, mitä näyttelijäopiskelijan tulisi oppia. Koska näytellessä nämä erilaiset taidot kohtaavat ja yhdistyvät näyttelijän kehossa, näyttelijäkoulutuksessa on hyödyllistä yrittää löytää opetusmetodeja, jotka kehittävät useita taitoja samanaikaisesti ja liittävät niitä toisiinsa.

Kun puhetta opetetaan näyttelijäopiskelijoille, huomio kiinnittyy usein puheteknisiin asioihin kuten äänen kantavuuteen isoissa tiloissa tai puheilmaisuun liittyviin asioihin. Nämä ovatkin tärkeitä ammatillista osaamista rakentavia tekijöitä. Näyttelijäopiskelijat ovat kuitenkin valittaneet, että puhetekniikan koulutusta on ajoittain vaikeaa soveltaa näyttelemiseen ja äänenkäyttöön näyttämöllä (esim. Olkkonen 1997). Tällöin syynä saattaa olla se, että ääntä lähestytään oppitunneilla liiaksi ulkoapäin, sitä tarkastellaan liian yksipuolisesti tuotoksena tai näyttelijän ilmaisun välineenä, toisin sanoen objektiivisena.

Kuitenkin näyttelijän tarve omaksua sanat koko kehollaan tulee usein ilmi näyttämöpuhetta koskevassa kirjallisuudessa (ks. esim. Linklater 1992; Rodenburg 1997). Näyttelijä ja näyttelijäntyön opettaja Birgitta Vallgård totesi Malmön teatterikorkeakoulussa pohjoismaisille teatteripuheen opettajille pitämässään esitelmässä 31.10.2003, että näyttelijän ei tulisi heti yrittää ymmärtää tekstiä älyllisesti vaan hakea ensin fyysinen yhteys tekstiin puheen rytmin, hengityksen ja sanojen maistelun kautta. Peter Brooken produksioissa vieraalla kielellä näytellyt Yoshi Oida (2004) kehottaa myös kirjassaan *Näkymätön näyttelijä* tunnustelemaan äänen laatua lihasten ja äänen emotionaalisen kaiun, ei niinkään merkityksen kautta.

Opetustyöni pohjana on käsitys siitä, että ääni on keskeinen osa näyttämöllä olevaa ihmistä ja hänen kokemustaan itsestään kehollisena olentona. Tärkeää on siksi kehittää menetelmiä, joissa puheopetus ei olisi irrallista ja mekaanista vaan integroituisi osaksi näyttelijäntyötä, johon olennaisesti liittyy sekä ulkoapäin havaittava äänen ja liikkeen muoto että näyttelijän sisäinen kehollinen läsnäolokokemus. Tähän on pyritty Näтын vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa.

2.1 Puheopetuksen suuntauksista näyttelijäkoulutuksessa

Käsitykset näyttelijän puhetekniikan merkityksestä ja sen opettamisen tarpeellisuudesta ovat vaihdelleet vuosien saatossa paljon. Näyttelijän puheen ja äänen historiaa teatterissa kartoittanut Jacqueline Martin (1987; 1991) on nostanut esiin näyttelijöiden puheopetukseen ja teatteripuheeseen vaikuttaneita trendejä, jotka ovat painottaneet etenkin äänen, tekstin ja emotionin välistä suhdetta eri tavoin ja suhtautuneet toisistaan poikkeavalla tavalla retoriikasta peräisin olevien käsitteiden *actio* ja *persuasio*⁵ fyysisiin ulottuvuuksiin. Suurimman muutoksen alla modernissa (ja postmodernissa) teatterissa on ollut teksti, joka on joutunut antamaan näyttämöllä enemmän tilaa toiminnalle ja nonverbaalille äänelle.

1900-luvulta lähtien teatteripuheen ideaalit eivät ole nousseet retoriikan periaatteista tai yksittäisten näyttelijöiden vaikutuksesta kuten aiemmin, vaan erityisesti ohjaajilta, jotka kehittivät omia teorioitaan teatterin merkityksestä ja toiminnasta ja kokeilivat niitä käytännössä omissa produksioissaan (esim. Konstantin Stanislavski,

5 Actio = tekstin sisällön ja luonteen esiintuominen sovittamalla ääni, kasvojen ilmeet, eleet ja asento harmoniaan tekstin kanssa. Persuasio = yleisön suostuttelemine tai liikuttaminen.

Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ja Peter Brook) (Martin 1991: 187–192.) Kortensa kehoon ovat kantaneet myös kansainvälisesti tunnetut puheopettajat, joista Martin (1991: 172–178) nostaa esiin kaksi lähes vastakkaista kantaa edustavaa puheopettajaa: Royal Shakespeare Companyssa pitkään työskennelleen Cicely Berryn, jonka lähtökohta on tekstissä (ks. Berry 1987; 1997) ja Kristen Linklaterin, joka pohjaa opetuksensa äänen orgaaniseen toimintaan kehossa (ks. Linklater 1976; 1992; 1997). Berry uskoo, että sanojen sisällön tulee ohjata äänen liikkumista, kun taas Linklaterin mielestä vapautunut ääni saa impulssinsa aisteilta ja tekee siten tekstistä elävän.

Väitöskirjassaan Martin (1987) tutki näyttelijöiden puheilmaisua ruotsalaisissa radioiduissa Shakespeare-esityksissä vuosina 1934–1985 ja totesi, että periodin alussa pyrittiin ”tekstin” ja ”muodon” tasapainoon. Martin määrittelee tekstin kommunikoitavaksi asiaksi, puheen sisällöksi, johon liittyvät muun muassa tekstin rakenne, runomitta sekä puheen fraaseeraus, tempo, painotukset ja kielen semanttiseen rakenteeseen liittyvät intonaatiokulut. Muotoon puolestaan kuuluvat äänen kvalitatiivinen ja kvantitatiivinen luonne eli fonaatio, resonanssi, korkeus, diktio, volyyymi ja äänellisen rekisterin laajuus. Tutkitun aikakauden lopussa näkyy puheilmaisun ihanteiden muuttuminen: pyrkimys luonnollisuuteen ja vahvaan tunneilmaisuuun häivytti tekstin ja puhetekniikan merkitystä. Tekstin ja muodon välisen tasapainon horjumisen syiksi Martin (1987: 38–41) listaa esimerkiksi lisääntyneen alatekstin painottamisen näyttelemisessä (jolloin huomio siirtyy näyttämöllä sanoista tekoihin)⁶, radio- ja tv-puhumisen,

6 Alatekstin (sub-text) näytteleminen tuli suosituksi etenkin amerikkalaisen Lee Strasbergin 1950-luvulla kehittämän metodinäyttelemisen kautta. Metodinäytteleminen pohjautuu Konstantin Stanislavskin v. 1936 Yhdysvalloissa julkaistuun, näyttelijän sisäistä tekniikkaa ja psykologiaa käsittelevään *An Actor Prepares* -teokseen (ja jättää huomiotta Stanislavskin

mitasta luopumisen Shakespeare-käännöksissä, poliittiset ja sosiaaliset muutokset⁷, ohjaajien mieltymykset sekä puheopetuksessa vallitsevat painotukset.

Näissä vaihtelevien vaateiden puristuksessa puheopetus näyttelijäkoulutuksessa on joko taipunut toteuttamaan tietyn ideologian tai esteettisen suuntauksen määrittämää linjaa tai muuntumaan monien mahdollisuuksien ”voileipäpöydäksi”, joka tarjoilee herkkuja useasta eri metodista. Nykyään teatteripuheopetus Euroopassa on useimmiten erilaisten lähestymistapojen fuusio, joka pyrkii tasapainottamaan puheen para- ja ekstralingvististen piirteiden, äänen ja kehon sekä tekstin ja kielen kanssa työskentelyä. (Martin 1991: 192.) Tällä tavoin pyritään vastaamaan näyttelijän yhä laajentuvan työnkuvan tarpeisiin.

Tutkielmallani ja opetustyölläni haluan liittyä tähän fuusioon ja suunnata valoa ääneen, joka ei ole ainoastaan näyttelijän tärkeimpiä työvälineitä vaan myös merkittävä osa näyttelijän kehollisuutta ja hyvinvointia. Sen vuoksi toivon työni olevan omalta osaltaan kohot-

Building A Character -kirjan, joka julkaistiin toisen maailmansodan vuoksi Yhdysvalloissa vasta 1949 ja jossa Stanislavski korostaa näyttelijän puhekoulutuksen tärkeyttä). Metodinäyttelemisen painotti näyttelijän omaan tunnemuistiin ja kokemukseen pohjautuvaa eläytymistä roolityössä ja kannusti ”luonnollisuuteen” ja ”totuudellisuuteen” pyrkimistä mm. epäselvän puheen avulla. Se tuli laajalti tunnetuksi amerikkalaisen elokuvanäyttelemisen kautta. Sen katsotaan romahduttaneen näyttelijän puhetekniikan arvostuksen ja sen myötä kouluttamisen pitkäksi aikaa etenkin Yhdysvalloissa mutta myös monin paikoin Euroopassa (ks. esim. Withers-Wilson 1993: 11–14.)

- 7 Varsinkin 1960 ja 1970-luvulla Yhdysvalloissa oltiin laajasti sitä mieltä, että puheopetuksella on näyttelijään vahingollinen ja epätoivottava vaikutus ja se pitäisi lakkauttaa, sillä esimerkiksi artikulaation opettamisen katsottiin johtavan jäykkään ja samankaltaistavaan puhetekniikkaan ja ryöstävän näyttelijältä kielellisen ja etnisen identiteetin (Knight 1997: 179–180).

tamassa puheen ja äänen opetuksen ja sen tutkimisen merkitystä ja arvostusta näyttelijäkoulutuksessa.

3. Tutkimuksen esittelyä

3.1 Tutkimuksen tavoitteet

Tutkimuksen päätavoitteena on:

- tutkia, miten espanjan kielen puhuminen vaikutti suomenkielisten näyttelijäopiskelijoiden ääneen ja puheeseen. Lisäksi tutkitaan, aiheuttaako pelkkä mielikuva kyseisestä kielestä muutoksia suomenkieliseen puheeseen eli voiko vieraalla kielellä puhumisesta saatua kokemusta siirtää äidinkielen puhumiseen ja käyttää metodina esimerkiksi artikulaation etisyyden ja äänen kantavuuden opettamisessa.
- tarkastella, miten vieraalla kielellä näyttelemisen vaikutti näyttelijäopiskelijoiden eleisiin ja kehonkäyttöön, kehollisiin kokemuksiin ja kehotietoisuuteen.

Tutkimuksen yleisenä tavoitteena on pohtia äänen merkitystä näyttelijäopiskelijan kehonkuvan ja subjektiviteetin rakentumisessa. Tarkoituksena on, että ääntä ei käsitellä ainoastaan instrumenttina tai puhutun kielen soivana mahdollistajana vaan olennaisena osana näyttelijää itseään sekä hänen kehollista läsnäolokokemustaan. Tutkimuksen avulla pyritään kehittämään kokonaisvaltaista äänen ja puheen opetusta näyttelijäkoulutuksessa. Pyrkimyksenä on syventää ymmärrystä näyttelijän puhuman kielen musiikillisista ja kehollisista merkitystasoista. Tarkoituksena on ollut myös kehittää vieraalla kielellä näyttelemisestä metodi, jossa puheopetus integroituu luontevasti esityksen valmistusprosessiin ja näyttelijäntyön opetukseen.

Tutkimuksen toista osaa koskevat tutkimuskysymykset ovat sivuilla 91–92 ja kolmannen osan tutkimuskysymykset sivulla 204.

3.2 Tutkimusmateriaalista

Tutkimus jakaantuu kahteen osaan: toisessa osassa tutkitaan vieraalla kielellä näyttelemisen vaikutuksia näyttelijäopiskelijoiden ääneen ja liikkeeseen akustisin tutkimusmenetelmin sekä kuuntelu- että katselukokeiden avulla ja kolmannessa osassa tarkastellaan opiskelijoiden haastatteluissa ja opinnäytteissä esiin tulleita kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä.

Tutkimuksen toisessa osassa koehenkilöinä ovat kaikki *Juhannustanssit*-näytelmässä mukana olleet 14 näyttelijäopiskelijaa. Tarkastelun kohteena olevan materiaalin muodostavat *Juhannustanssien* näyttelijöiltä ennen harjoitusperiodia (1998) sekä esitysjakson jälkeen (1999) nauhoitetut ääninäytteet sekä Teatterimontussa *Juhannustanssien* suomen- ja espanjankielisestä esityksestä tehty kuvataktiointi. Koska esitys- tai harjoitustilanteesta oli vaikeaa saada äänitaltiointia, joka täyttäisi käyttämäni akustisten tutkimusmenetelmien vaatimukset, ääninäytteet nauhoitettiin Tampereen yliopiston puheopin laitoksen puheentutkimuslaboratoriossa. Toisen osan tutkimusmateriaali esitellään yksityiskohtaisesti sivuilla 92–96.

Vaikka nauhoitin muissakin näytelmissä näytelleiltä opiskelijoilta ääninäytteitä, tutkimukseen siis rajautuivat tarkasteltavaksi vain *Juhannustansseissa* mukana olleiden näytteet. Syynä valintaan on se, että *Juhannustansseja* tehdessä oli mahdollista järjestää tutkimukselliset olosuhteet; ainoastaan *Juhannustanssit* tehtiin näyttämölle samalla tavoin suomeksi ja espanjaksi, jotta kielen vaikutus esimerkiksi opiskelijoiden kehonkäyttöön ja ääneen olisi selvemmin havaittavissa. Itse olin tätä näytelmää tehdessä enemmän tutkijan kuin opettajan ominaisuudessa, kun taas myöhemmin kierrätin aiemmissa näytelmissä saatuja kokemuksia ja alustavia tutkimustuloksia opetukseen. Näin ollen en *Juhannustansseissa* puuttunut yhtä paljon opiskelijoiden puheeseen kuin muissa vieraskielisissä produutioissa.

Vertailua espanjaksi ja italiaksi näytelleiden välillä en katsonut tarpeelliseksi tässä tutkimuksessa tehdä, sillä alustavassa tarkastelussa haastatteluiden ja ääninäytteiden perusteella eroa espanjaksi tehtyihin näytelmiin ei juurikaan näyttänyt olevan. Tämä ei hämmästyttänyt, sillä molemmat kielet olivat yhtä vieraita puhujilleen. Espanja ja italia ovat myös etäisesti toisiaan muistuttavia sukulaiskieliä ja kumpaankin liittyy mielikuvia välimerellisestä temperamentista.⁸

Kolmannessa osassa tutkimusmateriaalina ovat *Juhannustansseissa*, *Café Moraviassa*, *Obra Clásicassa* ja *Il Transitossa* näytelleiden opiskelijoiden haastattelu, *Juhannustanssien* näyttelijöiden täyttämät haastattelukaavakkeet sekä kymmenen teatteritaiteen maisterin tutkintoon kuuluvaa opinnäytettä. Opinnäytteiden kirjoittajista kaksi oli näytellyt *Granada*-näytelmässä, kolme *Juhannustansseissa*, yksi *Obra Clásicassa*, kolme *Café Moraviassa* ja yksi *Il Transitossa*. Kolmannen osan tutkimusmateriaali esitellään tarkemmin sivuilla 201–204.

3.3 Tutkimusprosessi

Tutkimusprosessin kululle on ollut luonteenomaista se, että minulla ei alunperin ollut etukäteen valittua teoriaa, jonka avulla tarkastella aiheitani. Sekä teoriakehys, tarkastelutavat, tutkimusraportin

8 Ainoa selvästi havaitsemani ero espanjan- ja italiankielisten näytelmien välillä oli, että *Café Moravian* tehneet näyttelijät raportoivat haastatteluisaan vähemmän vieraan kielen puhumisen aiheuttamista kehollisista havainnoista kuin muut opiskelijat. Tämä ei mielestäni kuitenkaan johtunut espanjan ja italian kielen eroista vaan siitä, että esitys muistutti Näytyn muihin vieraskielisiin näytelmiin verrattuna eniten tanssiteatteria pitkine tarkasti koreografioituine kohtauksineen. Tällöin vieraan kielen vaikutusta esimerkiksi liikkumiseen oli luultavasti vaikea havaita. *Il Transitossa* suomalaisia klassikkoja italiaksi näytelleillä olikin enemmän kerrottavaa kehollisista kokemuksistaan kuin *Café Moravian* näyttelijöillä.

rakenne että osin aihepiirikin ovat valikoituneet ja muokkautuneet tutkimusmateriaalista nousevien havaintojen ja kysymysten mukaan.

Tutkimustyön alkuvaiheessa päätarkoituksenani oli selvittää, voisiko artikulaatioasemaltaan suomen kieltä etisemmän vieraan kielen käyttämisellä olla suotuisia vaikutuksia näyttelijöiden ääneen. Pyrkimyksenäni oli tutkia vieraan kielen vaikutuksia ääneen etenkin akustisten menetelmien avulla ja niiden rinnalla käyttää haastattelu-tutkimusta opiskelijoiden omien kokemusten tarkasteluun. Olin kuitenkin huomannut, että espanjaa puhuessaan opiskelijat liikkuivat ja elehtivät eri tavalla kuin puhuessaan suomea ja halusin tietää, millainen kehollinen kokemus tämän taustalla oli. Kehonkäytön tutkimus alkoi saada vähitellen enemmän sijaa tutkimussuunnitelmassani. Tarkoituksenani oli aluksi fenomenologisesti selvittää, mitä ja millaisia kehollisia kokemuksia opiskelijoilla oli, ei niinkään pohtia miksi ja mistä kokemuksia syntyi.

Kolme ennalta suunnittelematonta ja mieltäni askarruttavaa tutkimuskysymystä alkoivat kuitenkin havaintojeni ja haastatteluissa kuulemani jälkeen vaatia vastausta. Ensiksikin jo *Granada*-projektissa opiskelijat olivat kokeneet vaikeaksi ja haikeaksi palata espanjankielisestä näyttelemisestä takaisin suomenkieliseen. Miksi se oli niin hankalaa? Toiseksi huomasin, että haastatteluissa tuli usein hetkiä, jolloin opiskelijat kokivat ongelmalliseksi ilmaista ruumillisia kokemuksiaan sanoin. Aloin pohtia, mikä sen teki vaikeaksi ja millaisia tuntemuksia he yrittivät tavoittaa näiden hiljaisuuksien ja epäröintien aikana. Ja kolmanneksi mietin haastatteluissa vähitellen esille noussutta yllättävää eroa naisten ja miesten välillä. Vieraan kielen aiheuttama epävarmuus tuntui vaivaavan vähemmän naisia kuin miehiä, jotka saattoivat kokea repliikkien merkitysten epäselvyyden hyvinkin ahdistavina. Tuntui tarpeelliselta pohtia, mistä tässä voisi olla kysymys.

Näihin kysymyksiin en löytänyt tyydyttävää vastausta alunperin kaavailemallani tutkimusotteella suoraan aineistostani. Fenomenolo-

gisesta kehonkuvaa ja kehosubjektiutta koskevasta teoretisoinnista oli kyllä apua, kun tarkasteli niitä ruumiillisen⁹ kokemuksen alueita, joita opiskelijat pystyivät sanallistamaan. Mutta mistä kumpusi nau-tinto ja toisaalta ahdistus, joista kuului kaikuja opiskelijoiden haas-tatteluissa? Näiden kokemusten avaamiseksi aloin etsiskellä kehoa ja kehon tutkimusta koskevaa kirjallisuutta. Oli toki kiinnostavaa haroa tietoa esimerkiksi sosiologisen, antropologisen, fenomenologisen, feministisen ja teatterin tutkimuksen puolelta, mutta myös turhaut-tavan hidasta, kun mikään ei tuntunut resonoivan riittävästi aineis-toni kanssa. Tämä johtuu mielestäni siitä, että näyttelijäopiskelijoiden kokemukset olivat erityisiä ja yksilöllisiä, eikä kehon ja sukupuolen yleisluontoinen teoretisoiminen esimerkiksi pelkästään sosiaalis-

9 Tarkoitukseni oli alunperin käyttää tässä tutkimuksessa yksinomaan kehon käsitettä, joka myötäilisi fenomenologisen kirjallisuuden (esimerkiksi Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty ja Edith Stein) käytäntöä, jossa kehon ja ruumiin käsitteet erotetaan toisistaan (ks. Parviainen 2006: 69–76). Keho on aistimellinen ja sen kokemuksessa ilmenee kaksi puolta: ”keho yhtä aikaa sekä aistii että on aistittu, koskee ja on koske-tettu, kuulee ja on kuultu” (Parviainen 2002: 327). Ruumiilla puolestaan tarkoitetaan kehoa fyysisenä ”esineenä”, joka rakentuu vain ulkoisessa havainnossa, toisin sanoen siltä puuttuu toimijan ja havaitsijan rooli. Kir-joitusprosessin aikana huomasin kuitenkin luontevasti käyttäväni ruu-mis-sanaa tarkoittamaan sitä, mitä edellä on kehon käsitteen sanottu sisältävän. Syynä on ennen kaikkea ruumis-sanan äänneasu, joka on re-sonoivampi, monimuotoisempi ja siten fyysisempi kuin ”kehon” hieman kliininen sointi. Siksi se sopii hyvin tämän tutkimuksen tarpeisiin. Näin olen käytän sekä ruumis että keho -sanoja synonyymisesti merkitsemään samaa aistimellista, kokevaa asiaa. Siltä osin kuin tarkoitan ruumista ul-koisesti havaittavana objektina, käytän objektikehon käsitettä (ks. s. 145).

Toinen syy molempien käsitteiden käyttöön rinnakkain liittyy sekä fenomenologista että psykoanalyttista tutkimusta hyödyntävään lähes-tymistapaani. Edellä mainituista syistä suomalaiset fenomenologit suosivat esimerkiksi kehonkuvan käsitettä. Toisaalta monet psykoanalytikot (esim. Hägglund ja Piha 1979) ovat käyttäneet ”ruumiinkuva”-sanaa kos-ka he ovat pitäneet vanhaa suomalaista ”ruumista” juurevana ja ”kehoa” keinotekoisena sanana.

ti määriytyviksi ja esitettäviksi abstraktioiksi auttanut tulkitsemaan haastatteluvastauksia, joissa opiskelijat puhuivat kehostaan ja äänestään konkreettisten fyysisten tuntemusten avulla. Myöskään ihmisäänellä ei yleensä ollut sijaa lukemissani tutkimuksissa.

Teoriakehyksen pystytyksen hankaluutta selittää myös se, että opiskelijoiden kehot eivät ole "kenen tahansa kehoja", sillä he ovat jo opintojensa loppupuolella sangen harjaantuneita kuuntelemaan ja ohjaamaan kehoaan (Näтын opetusohjelmassa on voimakas painotus esimerkiksi tanssin, tajiin ja Alexander-tekniikan opetuksessa, mikä kehittää opiskelijoiden kehotietoisuutta ja kehon hahmotuskykyä). He ovat siis eräänlaisia poikkeustapauksia, joiden kokemusten ymmärtämiseen ns. harjoittamattoman kehon fenomenologiasta ei löytynyt riittävästi apua. Sen sijaan liikuntafenomenologisista tutkimuksista, etenkin Timo Klemolan (1998, 2004) kontemplatiivisen kehon fenomenologiasta tuntui olevan hyötyä. Ongelmaa mutkisti vielä se, että haastatteluissa opiskelijat kertoivat hyvin poikkeuksellisesta projektista: näyttelemisestä vieraalla kielellä, jota he eivät tunne. Aiempia tutkimuksia vastaavasta aiheesta ei ole, tai ainakaan en niitä löytänyt.

Vastauksen avaimet opiskelijoiden äänen ja ruumiillisuuden kokemusten avaamiseen olivat koko ajan niin lähellä silmiäni edessä, etten osannut kohdistaa katsettani niihin. Vaikka opiskelijat haastattelussa toistuvasti vertasivat vieraskielistä puhettaan lauluun ja musiikkiin, vasta pitkien harhapolkujen tarpomisen jälkeen ymmärsin kääntyä musiikkitieteen puoleen. Musiikkisemiotiikasta sekä poststrukturalistisesta ja psykoanalyttisesta musiikintutkimuksesta alkoi löytyä työkaluja aineiston avaamiseen.

Työkalupakin toi saatavilleni erityisesti musiikkitieteilijä Susanna Välimäen artikkelit ja tutkimukset, joissa hän on yrittänyt selittää musiikin kokemuslaatuja tarkastelemalla varhaislapsuudelle tyypillisiä

kokemisen tapoja. Hänen kauttaan löysin kielitieteilijä, semiootikko Roland Barthesin (1985b) klassisen lauluäänen tutkimiseen käyttämät feno- ja genolaulun käsitteet, joita tuntui mahdolliselta soveltaa puheeseenkin. Barthesin käsitteet puolestaan myötäilevät psykoanalyttikko, kielitieteilijä Julia Kristevan (1980, 1984) feno- ja genotekstin käsitteitä. Siksi aloin tutkia Kristevaa tarkemmin. Kristevan semioottisen käsite tuntui kuvaavan sitä kehollisten merkitysten ja kielen musiikin kenttää, joka avautui symbolisen, konventionaalisen merkityssysteemin takaa vieraalla kielellä näytellessä. Julia Kristeva soveltoi tutkielmani keskeiseksi teoreetikoksi etenkin siksi, että hän ei ole tutkimuksissaan hylännyt ääntä ”kuten filosofit yleensä vuosituhansien ajan” (Cavarero 2005: 134), vaan hän korostaa äänen perustavaa roolia myös puheessa. Hän kirjoittaa äänestä, joka ei ole vain kielen soiva alusta, vaan rytmejä ja kehollisia viettejä, jotka ankkuroivat puhujan olemassaolonsa ruumiilliseen perustaan. Kristevan käsitys kielen muovaamasta prosessinalaisesta subjektista pohjautuu Jacques Lacanin (1989, 1994) psykoanalyysiin. Lacanin teorian avulla oli mahdollista rakentaa selitysmalli, jonka lävitse katsottuna sekä näyttelijöiden ahdistus että nautinto vieraan kielen monimerkityksellisyyden parissa alkoivat vaikuttaa ymmärrettäviltä.

Tällaisen kehofenomenologiaa, musiikkisemiotiikkaa ja psykoanalyttisia teorioita yhdistävän lähestymistavan valitseminen selittyi sekä pyrkimykselläni ymmärtää opiskelijoiden kehollisia kokemuksia että henkilökohtaisella opettajan taustallani. Olen tullut puhe- ja äänenkäytön opettajaksi¹⁰ Suomessa hieman poikkeuksellista reittiä pitkin. Minulla ei ole lainkaan lausujataustaa, kuten useilla kollegoillani, vaan kiinnostuin alunperin puheesta liikkeen, tanssin, äänen ja laulamisen eli ilmaisun ei-kielellisten elementtien kautta.

10 Olen työskennellyt Nätyllä puhetekniikan lehtorina vuodesta 1991 (puhetekniikan tuntiopettajana aloitin Nätyllä vuonna 1987).

Olin kiinnostunut anatomiasta, fysiologiasta ja kehonkäytöstä, ja puheterapeutiksi valmistuttuani opiskelin Alexander-tekniikkaa ja jonkin verran myös muita *bodywork*- tai kehoterapiamenetelmiä kuten Feldenkreisia ja Body Mind Centeringiä. Tämä kaikki on suunnannut minut korostamaan opetuksessani ja nyt myös tutkimustyössäni äänen kehollista perustaa.

Koska opiskelijoiden kehollisia kokemuksia kuunnellessani ja tutkiessani tunsin olevani opetuksen kehittämisen kannalta tärkeän asian kanssa tekemisissä, tutkielman lähtökohdaksi alunperin kaavailmani akustinen osuus pienentyi hieman sekä kooltaan että merkitykseltään.

3.4 Tutkimusote

Käsillä olevaa väitöskirjaa voisi sikäli kutsua teatteritaiteen tohtorintutkintoon liittyväksi kirjalliseksi osioksi, että tutkimus pohjautuu käytännön teatterityöhön ja näyttelijäntyön pedagogiikan kehittämiseen. Taidealojen jatkotutkinnot jaetaan esimerkiksi Teatterikorkeakoulussa ja Sibelius-Akatemiassa tieteellispainotteisiin ja taiteellispainotteisiin. Lisäksi Sibelius-Akatemiassa jatko-opintoja voi tehdä ns. kehittäjäkoulutuksessa, jossa pyritään saadun tiedon soveltamiseen taiteenalalla. Mikäli Nätyllä tehtäisiin vastaavanlaisia jakoja, tämä tutkielma olisi luultavasti tieteellispainotteinen kehittäjälinjan työ, jossa pääpaino on opetusmenetelmien tutkimisessa ja kehittämisessä. Siinä on kuitenkin mukana ripaus taiteellista työtä, joka limittyy väistämättä teatterialan opettajan pedagogiseen työhön. Näyttelijän äänen kanssa ei voi (tai ei kannata) työskennellä täysin erillään kulloinkin tehtävästä produktiosta, ja äänityöskentely antaa mausteensa esitykseen. Erityisesti tämä pitää paikkansa vieraskielisissä produktioissa, joissa kieli vaikuttaa näyttämöllä olevan ihmisen kokemuk-

seen omasta kehostaan, hänen ääneensä, liikkumiseensa ja reaktio-
tapoihinsa. Tämä pedagoginen ja taiteellinen osio on nähtävissä ja
kuultavissa näyttelijäntyön laitoksen arkistossa säilytettävissä esitys-
taltioinneissa. Vaikka tässä tutkimuksessa lähestytään vieraalla kielellä
näyttelemistä useasta eri suunnasta ja erilaisin tutkimusmetodein,
osa tutkimustuloksesta kätkeytyy näyttelijöiden kehoihin siten, että
se on oikeastaan tarkasteltavissa vain erottamattomana osana tehtyä
taiteellista työtä.

Olen toiminut Näтын vieraskielisissä esityksissä tutkijana, puhe-
opettajana, kuiskaajana, näyttelijänä ja osittain käännöksien tarkas-
tajanakin. *Juhannustanssit*-näytelmässä olin lisäksi ohjaajan assistentti.
Minulla ei siis voi olla objektiivista suhdetta tutkimuskohteeseen
enkä sitä halunnutkaan. Päinvastoin halusin oman kehollisen koke-
muksen ja ymmärryksen vieraalla kielellä puhumisesta ja laulamises-
ta. Tutkija onkin laadullisen tutkimuksen keskeinen tutkimusväline.
Kvalitatiivisen tutkimuksen lähtökohtana on tutkijan subjektiivisuuden
myöntäminen (ks. Eskola & Suoranta 1998: 211). Obra Clásicaan
sisältyneessä *La verdad sospechosa* -näytelmässä näyttelin Letradan
pienen roolin ymmärtääkseni opiskelijoiden kokemuksia vieraalla
kielellä näyttelemisestä ja vuonna 2004 toteutin esityksen *La Tarara*,
jossa lauloin espanjaksi espanjalaisia kansanlauluja. Vaikka en tut-
kielmassani taiteellista työtäni erikseen purakaan, pidän tätä käytän-
nön työtä yhtenä käyttämistäni tutkimusmetodeista. Se on antanut
perspektiiviä ymmärtää, mitkä muilla tutkimusmenetelmillä saaduis-
ta tuloksista ovat olennaisia fyysisen toimijan, näyttelijän kannalta.

La Tarara, jonka ideoin yhdessä ohjaaja ja käsikirjoittaja Marika
Vapaavuoren kanssa, koostui Kirsi Kunnaksen espanjalaisuutta kä-
sittelevistä teksteistä, Kunnaksen suomentamista Federico García
Lorcan runoista sekä Lorcan keräämistä ja osin sanoittamista sekä
pianisti Arto Piispasen uudelleen sovittamista espanjalaisista kansan-

lauluista. Äänisuunnittelija Kimmo Modig limitti näyttelijä Ola Tuomisen lukemat Lorcan runot ääniin, jotka olin nauhoittanut Madridissa härkätaistelussa, kapakoissa ja markkinoilla, ja sommitteli ne elävän musiikin ja flamencotanssijoiden tuottamien rytmien kanssa esityksen äänimaisemaksi.¹¹ *La Tarara* syvensi merkittävästi kehollista ymmärrystäni tutkimusaiheestani. Oli kiehtovaa havaita, miten esitysten edetessä espanjan kieli, Lorcan kielimielikuvat ja Etelä-Espanjan menneisyydestä kaikuivat sävelet muunsivat ääntäni ja laulutapaani enenkuulumattomaan suuntaan. Se ei tapahtunut juurikaan älyllisen päätöksenteon tai pelkästään harjoittelun ansiosta, vaan seuraamalla tuntemuksia, joita kielen musiikki muovasi kehossani.

Osallisuuteni moninaisuus vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa kuvastaa hyvin Näтын opettajien toimintaa. Näty on pieni yksikkö, joka tehokkaasti toimiakseen tarvitsee koko henkilökunnaltaan useaan suuntaan levittäytyvää paneutumista. Kaikki Nätyllä työskentelevät neljä lehtoria ovat virkanimikkeeltään näyttelijäntyön lehtoreita; tällä on tarkoitus korostaa näyttelijäntyön sisällöllistä laajuutta sekä kaikkien erityisalueiden (liike, puhe, musiikki, näytteleminen) niveltymistä osaksi näyttelijäntyötä ja näyttelijäopiskelijan osaamista.

Koska olen ollut mukana vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa monenlaisena tekijänä, tutkimuksessani on osin toimintatutkimuksen piirteitä. Toimintatutkimuksen idea on, että ihmiset, joita tutkimus koskettaa, ovat hankkeessa mukana täysivaltaisina jäseninä ja pyrkivät yhdessä toteuttamaan yhdessä asetettuja päämääriä. Tutkimuksellisin keinoin tehdään käytäntöön kohdistuva interventio,

11 Esityksessä soittivat Arto Piispanen (piano), Arla Salo (cajón ja laulu) ja Jaan Wessman (basso). Flamencotanssijoina olivat Ulla-Maija Peltola, Hannele Tuomipuu sekä Anu Silvennoinen. *La Tararaa* esitettiin Hatanpäänpuiston ruusutarhan kesäkahvilassa sekä Teatteriduunarissa yhteensä 10 kertaa.

jonka tarkoituksena on vaikuttaa tutkimuskohteeseen ja pyrkiä parempaan (Eskola & Suoranta 1998: 128–129).

Näтын vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa tavoitteena onkin ennen kaikkea ollut tuottaa mielenkiintoista näyttelemistä ja laadukkaita esityksiä, joita on voitu esittää myös Espanjassa ja Italiassa. Niitä valmistettaessa on lisäksi ollut tarkoituksena tutkia ja opettaa näyttelijöille näyttelijäntyön eri osa-alueita näyttämöllisen toiminnan yhteydessä. Projekti on siis merkinnyt ennen kaikkea näyttelemisen tutkimista produktioiden sisällä sekä useiden erityisalojen pedagogien yhteistyötä.

Ongelmana toimintatutkimuksessa pidetään usein sitä, että tutkija samaistuu kohteeseensa liiaksi. Eskola & Suoranta (1998: 225) pitävät tätä myös eräänä tutkimuksen onnistumisen edellytyksenä: tällöin toiminnasta tulee tutkimusta ja tutkimuksesta toimintaa. Tämä on myös yksi Näтын taiteellisen toiminnan ja tutkimuksen keskeisiä pyrkimyksiä. Vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa näyttäytyy Näтын opetusfilosofian kolmikanta-ajattelu, jossa tutkimus, taide ja opetus kohtaavat näyttämöllä.

Ollakseni uskollinen projektin ja siihen osallistuneiden työn laajuudelle olen valinnut tähän tutkimukseen useita lähestymistapoja ja käyttänyt sekä aineisto- että menetelmätriangulaatiota. Tarkoituksena on tällä tavoin kyetä tarkastelemaan riittävän monipuolisesti ja kattavasti vieraalla kielellä näyttelemistä, sen käyttämistä opetusmetodinä ja erityisesti opiskelijoiden toimintaa ja kokemuksia (ks. Eskola & Suoranta 1998: 70).

3.4.1 Tutkimusaiheen ja tutkielman rakenteen yhteys

Syy tutkimuksen jakautumiseen kahteen osaan (kvantitatiiviseen II osaan ja kvalitatiiviseen III osaan) löytyy äänestä itsestään. Koska ääntä ja vieraan kielen puhumista rinnastetaan tässä tutkimuksessa

toistuvasti musiikkiin, lienee perusteltua antaa puheenvuoro pianisti Ralf Gothonille (1998: 18–19):

Ensinnäkin musiikki värähtelee akustisesti. Se(n) värähtely on mitattavissa ja hallittavissa niillä laitteilla, jotka muistuttavat korvamme aistimuksien tiedostuksia. Tätä värähtelyä voidaan lähestyä myös älyn ja analyysin kautta, mutta näin synnyttämme eron havainnoijan ja kohteen välille.

Toiseksi värähtely on kokonaisvaltaista, henkisruumiillista ihmisen omaa värähtelyä. Sitä on mahdotonta lähestyä mittalaittein tai edes analyysimme ulottuvuudella, sillä meidän kokemuksemme ja elämyksemme ovat jo itsessään värähteleviä ja siten alati muuttuvia. Ne jättävät kvanttien tavoin jälkiä psykofyysiseen kokonaisuuteemme, mutta eivät ole tapahtumaketkellä paikannettavissa.

Tässä sitaatissa Gothoni tulee kuvanneeksi myös näyttelijän äänen kahta puolta. On korvinkuultava ääni, joka lähtee näyttämöllä työkentelevästä näyttelijästä ja joka välittää kirjailijan tekstiä näyttelijän kehon kautta yleisölle. Tämä on ääni, jota voidaan halutessa mitata. Se on näyttelijän työkalu, objektiääni, jota voidaan kouluttaa, arvostella ja tutkia. Tätä ääntä lähestyy tutkimuksen toinen osa, jossa tutkin millaisena apuvälineenä vieraalla kielellä näyttelemisen voi näyttelijän äänen ja kehon kouluttamisessa toimia.

Tutkielman kolmas osa koskee Gothonin mainitsemaa toista värähtelyä, jota voisi erotukseksi ensimmäisestä kutsua subjektiääneksi, kokemukselliseksi ääneksi. Opiskelijoita haastatellessani huomasin toistuvat katkokset ja hiljaiset kohdat, joissa heidän oli vaikea pukea kokemaansa sanoiksi. Vasta haastatteluiden analyysivaiheessa ymmärsin, että opiskelijat yrittivät tällöin haparoida kohti toista värähtelyä, josta Gothoni kirjoittaa. Tämä ei-kielellinen, suora kokemus pakenee sanallista erittelyä. Se on Gothonin sanoin ”kokonaisvaltaista hereilläoloa” joka jättää ”jälkiä psykofyysiseen kokonaisuuteemme”.

Tämän vuoksi tutkija voi yrittää vainuta näitä jälkiä, vaikka sanat tuntuisivatkin litteiltä ja kalpeilta niiden kuvaamiseen.

Ehkä tässä on syy, miksi tätä puolta äänestä ei tutkimuksessa ole paljonkaan yritetty tavoitella. Vain semioottisen musiikkitieteen ja psykoanalyysin parissa, jossa on totuttu valaisemaan myös tiedostamattoman pimeää aluetta, on kuvattu tätä äänen kehollista, ei-kielellistä ja kokemuksellista puolta. Barthesin (1985b: 284–285) mielestä semiotiikan ja psykoanalyysin tuleekin tutkia, mitä ääni merkitsee huolimatta siitä, mitä se sanoo (ks. myös Välimäki 2005: 311).¹² Myös näyttölemisen tutkimuksessa on sija tälle. Ei ainoastaan siksi, että nonlingvistinen (äänellinen tai äänetön) ilmaisu kuuluu olennaisesti näyttelijän työhön, vaan myös siksi, että ääni on huomattava osa näyttelijän kehosubjektiutta ja hänen kykyään hahmottaa itseään maailmassa.¹³

Perustellusti olisin voinut muotoilla tutkimusraporttini artikkeliväitöskirjan tapaan. Erillisten artikkelien sijaan päädyin kuitenkin monografiaan korostaakseni tutkimukseni kohteen, näyttelijän äänen, kokonaisvaltaista luonnetta, jossa mielestäni kaikki palautuu lopulta ihmisen kehoon. Näkökulmani on näyttelijään, ei katsojaan tai esi-tykseen kohdistuva. Tarkasteluni kohteiksi ovat luonnollisesti valikoituneet keho ja ääni, koska opetukseni tulokset näyttäytyvät niissä konkreettisimmin. Ääni merkityksellistyy näyttelijän kehossa ja siinä, miten kirjailijan teksti lihallistuu näyttämöllä näyttelijän teoiksi ja puhutuiksi sanoiksi. Koska näyttöleminen on näyttämistä, mielestäni on

12 Roland Barthes (1986: 256) huomioikin, että puhe on psykoanalyysin keskiössä; psykoanalyysi on projekti, jossa subjektin historia rakennetaan uudelleen hänen puheessaan.

13 Tanssin kentällä kehollinen puoli äänestä tunnutaan tiedostavan välillä jopa paremmin kuin teatterin parissa, esimerkkinä tästä vaikkapa tanssitaiteen professori Ervi Sirénin työskentely hengityksen ja äänen kanssa Teatterikorkeakoulussa 1990-luvun lopulla (Parviainen 2006: 222, 230–231).

syttä kuvata taiteenlajin luonteelle ominaisesti sitä, mikä näkyy ja kuuluu muille ihmisille. Ja koska näytteleminen on myös moniaistista toimintaa, tarkastelen näyttelijän ääntäkin useamman aistin varassa: miltä ääni kuulostaa, näyttää ja tuntuu. Tässä tutkimuksessa ääntä ja kehonkäyttöä kuvataan sekä sisäisen että ulkoisen lähestymistavan kautta.

3.4.2 Teoreettisen viitekehyksen valikoituminen

Teatterialan puheopetuksen tärkein tutkimusväline on perinteisesti ollut korva, eikä Tampereen yliopiston puheopin laitoksen eläkkeelle siirtyneen johtajan Timo Leinon mielestä ”korvaa mikään korvaa” (Ilomäki 2001: 84). Olen kuitenkin päätyneet akustisten tutkimusvälineiden käyttämiseen korvan tueksi opetustyössäni lähinnä kahdesta syystä: saadakseni tietoa opetukseni vaikutuksista, kehittääkseni opetusmenetelmiä edelleen sekä motivoidakseni opiskelijoita.¹⁴ Akustisten menetelmien käyttäminen tutkimuksen toisessa osassa oli näin ollen luontevaa ja alusta asti selvää, koska käytän niitä myös opetukseni apuna.

Äänen ulkoinen, akustinen (mitattavissa oleva) muoto ja sen aiheuttama perseptuaalinen sisäinen vaste voivat erota toisistaan ja

14 Timo Leinon alunperin kehittämä ja professori Anne-Maria Laukkanen jatkama kiinteä yhteistyö Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitoksen ja puheopin laitoksen välillä sekä puheopin laitoksen hyvin varusteltu puheentutkimuslaboratorio ovat mahdollistaneet äänen akustisten tutkimusvälineiden käytön jatkuvana osana näyttelijäntöön laitoksen puheopetusta. Tämä on kansainvälisestikin katsottuna harvinaista näyttelijäkoulutuksessa. Kaikki Näytyn näyttelijäkurssit ovat käyneet antamassa ääninäytteet tutkimusmateriaaliksi puheopin laitoksella (nykyisin opintojen alussa, kolmantena vuonna sekä lopussa). Olen myös tuonut niistä tehdyt spektrit, perustaajuus- ja keskiäänianalyysit ja fonetogrammit opiskelijoiden nähtäväksi, jotta he saisivat konkreettisia todisteita äänen harjoittamisen hyödyllisyydestä ja usein vaivihkaa tapahtuvasta äänensä muuttumisesta.

siksi onkin syytä erottaa toisistaan äänen objektiiviset eli fyysikaaliset ja subjektiiviset eli havaitut ominaisuudet. Puheen kannalta äänen tärkeimmät objektiiviset ominaisuudet ovat frekvenssi eli taajuus, intensiteetti ja näiden avulla määriteltävä kompleksisen äänen spektrirakenne. Näitä lähinnä vastaavat subjektiiviset ominaisuudet ovat sävelkorkeus, voimakkuus ja äänen laatu. (Suomi 1990: 171–173.)

Koska päädyin tutkimaan opiskelijoiden äänen objektiivisista ominaisuuksista ennen kaikkea perustajuutta, keskiäänitasoa ja pitkäaikaista keskiarvospektriä, jotka mittaavat havaitun äänen tärkeimpien ja yleisimmin tutkittujen piirteiden eli korkeuden, voimakkuuden ja laadun fyysikaalisia vastineita, tutkimuksen toisen osan teoreettinen taustoitus rakentui ennen kaikkea näiden ominaisuuksien sekä niihin kohdistuvan akustisen tutkimuksen esittelystä.

Teoreettinen tila, jossa käsittelen ääntä ja kehollisuutta tutkimuksen kolmannessa osassa, on puolestaan moniulotteinen. Maurice Merleau-Ponty (1987, 2002) havainnon, elämismaailman ja kehon fenomenologina tarjoaa luontevan näkökulman pohtia eletyn kehon käytännön kokemuksia ja kehon harjoittamisen vaikutuksia tapaan, jolla ihminen havaitsee itseään, maailmaa ja näiden muuttuvaa suhdetta. Merleau-Ponty on keskeisenä teoreetikkona mukana tutkimuksessani ennen kaikkea siksi, että hänen mielestään ihminen *on* kehonsa eikä ihmisellä ole lopulta muuta keinoa tietää kehostaan kuin elää sitä. Kokemus omasta kehosta tämänhetkisessä koetussa todellisuudessa vaikuttaa toisin kuin refleктоiva toiminta, joka antaa meille vain ajatuksen tai idean kehosta ja erottaa subjektin ja objektin toisistaan (Merleau-Ponty 2002: 230–231).¹⁵ Myös Merleau-Pontyn kielikäsitys tulee jonkin verran tutkielmassani esiin, sillä Merleau-Pontyille (2002: 229–230) puhuttu kieli, kuten kaikki maailmassa ole-

15 Tässä kohtaa Merleau-Pontyn käsitys risteää mielestäni niitä psykoanalyttisia teorioita, joissa kielen katsotaan erottavan ihmisen välittömästä todellisuuskokemuksestaan.

minen, palautuu kehoon: keho itsessään on ajatus tai tarkoitus, jota se ilmaisee ja merkitsee. Keho on se, joka viittaa ja puhuu.

Koska äänellä ei juurikaan ole sijaa Maurice Merleau-Pontyn ja Timo Klemolan filosofissa, olen laajentanut kehofenomenologista näkökulmaa psykoanalyttisesti orientoituneilla teorioilla, jotka antavat äänelle erityisen, jo varhaislapsuuden kokemuksista kumpuavan merkityksen. Tutkielmani kolmannessa osassa käytänkin lisäksi Jacques Lacanin psykoanalyysiin pohjautuvia ja/tai poststruktuurallisesti orientoituneita kieli- ja musiikkisemioottisia teorioita, joita löytyy sekä kielitieteilijöiden (Julia Kristeva ja Roland Barthes), feministifilosofien (Luce Irigaray ja Hélène Cixous) että musiikin- ja äänentutkijoiden (erityisesti Guy Rosolato, Kaja Silverman, Michel Poizat, David Schwarz, Anne Sivuola-Gunaratnam ja Susanna Välimäki) tuotannosta. Merleau-Pontyn ja Lacanin teorit rakentavat tutkimuksessani rajat, joita äänen tarkastelu yhdistää: Lacanin näkökulmassa ihmisen subjektiviteetti on rakentunut kieleen ja kielen avulla ja Merleau-Pontyn katsantokannassa se on rakentunut kehoon ja kehon avulla. Ne muodostavat väljän kehyksen, johon tuen käsitykseni äänen merkityksestä aikuisen ihmisen kehotietoisuudelle ja sen myötä analyysini näyttelijäopiskelijoiden vieraalla kielellä näyttelemiseen liittyvistä kehollisista kokemuksista.

Seuraan tutkimuksessani Susanna Välimäen tapaa yhdistää psykoanalyttisia ja poststruktuurallisia, semioottisia¹⁶ teorioita kehityspsykologiaan. Tällaisessa teoreettisessa viitekehyksessä ihmisen subjektiviteetin nähdään olevan merkitysprosessien tulosta: subjekti ei niinkään kontrolloi merkitystä kuin on sen jatkuvan rakentumisen seurausta (Välimäki 2002: 2). Psykoanalyttisessa musikologiassa

16 Tarkoitan tässä yhteydessä semioottisella semiotiikka-sanasta johdettua adjektiivia. Myöhemmin tutkielmassani semioottinen viittaa Kristevan (1980 ja 1984) käsitteeseen, joka tarkoittaa alitajuista, kieleen liittyvää, kehollista merkitysmodaliteettia.

subjektiviteettia tarkastellaan kuitenkin useimmiten vastaanottajana eli kuuntelijapositiona. Tästä poiketen tarkastelen tutkielmassani näyttelijäopiskelijoita enemmänkin äänen tuottajina. Olen sen vuoksi ottanut keskeiseksi tarkastelukohteeksi psykoanalyttisen ja fenomenologisen kehonkuvan käsitteen, jotta saisin esiin äänen merkityksen tuottajalle itselleen. Huomioni ei ole niinkään siinä, miten näyttelijä rakentaa ja välittää työssään näyttämöllä merkityksiä, vaan miten hänen subjektiviteettinsa¹⁷ ja etenkin kehonkuvansa muuttuu näiden merkitysprosessien kautta. Näyttelijällä on kuitenkin useimmiten myös vastaanäyttelijän positio, jossa hän on kuuntelija ja toisen ääneen reagoija, joten tarkastelen opiskelijoita jonkin verran myös tässä asemassa.

3.5 Tutkimuksen merkitys

Näyttelijäkoulutuksessa käytettävien äänenopetusmetodien vaikutuksia ja merkitystä on tutkittu vain vähän. Lähinnä nämä tutkimukset ovat keskittyneet äänen akustiseen tutkimiseen (ks. s 90). Tämän tutkimuksen merkitys liittyy puheen ja äänen opetuksen kehittämiseen näyttelijäkoulutuksessa ja sen kytkemiseen osaksi näyttämöllistä toimintaa. Kytäjänä toimii erityisesti äänen kehollinen merkitys näyttelijälle, joka ei ole saanut teatterin- tai puheentutkimuksessa juurikaan huomiota.

Opiskelijalle puheen ja äänen kanssa työskentelyn vaikeus liittyy usein kyvyttömyyteen tunnistaa omia tottumuksiaan ja luopua niistä.

17 Subjektilla tarkoitan tässä tutkimuksessa koko ajattelevaa, puhuvaa ja toimivaa yksilöä, johon vaikuttaa sekä alitajuiset että symboliset prosessit. Subjektiviteetti ja siihen keskeisesti liittyvä kehonkuva puolestaan viittaavat subjektin käsityksiin itsestään, joissa myös on alitajuinen puolensa (toiveet, halut jne.). Identiteettinä pidän subjektin tietoista tunnetta ja käsitystä itsestä.

Kun opiskelija aloittaa näyttelijäopintonsa, häneen ei ole yleensä ehtinyt juurtua syvälle meneviä tottumuksia näyttelemisestä sinällään, mutta puhumisesta hänellä on jo parikymmentä vuotta kokemusta. Oma puhetapa tuntuu silloin melkein ainoalta mahdolliselta, suorastaan erottamattomalta osalta omaa persoonaa, vaikka se toisaalta saattaa joskus kaventaa näkemystä itsestä. Outous voi havahduttaa havaitsemaan sellaistaakin, jonka monivuotinen harjaantuminen on puuduttanut. Toiveena vieraalla kielellä näyttelemisen projektissa on ollut, että näyttelijät uskaltaisivat nähdä itsensä erilaisina, rohkeina, vaikka kohtuuttominakin puhujina, kun arkipäivän tottumukset eivät vierasta kieltä puhuessa voi laiskistuttaa kehoa. Tarkoitukseni onkin muun muassa tutkia, voiko vieraan kielen tottumuksia horjuttavan vaikutuksen avulla tehostaa näyttelijäopiskelijalle tärkeiden puheeseen ja ääneen liittyvien teknisten piirteiden opetusta siten, että puheopetus ei olisi irrallista ja mekaanista, vaan osa näyttelijäntyötä ja tietoinen asemastaan näyttelijän kehosubjektin rakentajana.

Haluan siis tuoda tutkimuksessani esiin näyttelijän kehollisen subjektiviteetin enkä käsitellä näyttelijän kehoa pelkkänä pintana, representaationa, jollaisena teatterintutkimus näyttelijään usein suhtautuu (ks. Moilanen 2003: 60). Näyttelijä, teatterintutkija ja kirjailija Helena Kallion (1999: 284–285) mukaan tutkimus, joka käsittää näyttelijän ruumiin yksinomaan representaatioksi, alistaa sen samalla pelkäksi tyhjäksi osoittimeksi, johon liittyvät merkitykset ohjautuvat hänen ulkopuoleltaan. Sekä oman kehollisen ymmärrykseni (joka on karttunut vieraskielisiä näytelmiä ja *La Tararaa* tehdessä) että sen perusteella, mitä opiskelijat ovat raportoineet, on ollut tärkeitä nostaa tarkasteltavaksi äänen ja kehon kokemuksellinen taso. Kokemuksellisesta näkökulmasta katsottuna näyttelijän keho on ensisijaisesti omalakinen tapahtuma. Olennaista on tutkia, millaista on olla keho vieraalla kielellä näytellessä, eikä vain sitä, miltä keho näyttää (vaikka liikkeen osalta katselututkimuksessa tämäkin puoli esittäytyy).

Näiden vuosien aikana, jolloin Nätyllä on itsepintaisesti jatkettu vieraalla kielellä näyttelemistä ja sen tutkimista, korviin on kantautunut epäileviä mielipiteitä sen mielekkyydestä (*"eikö nyt olisi syytä ensin oppia puhumaan ja näyttelemään suomeksi..."*). Tällaisten mielipiteiden takana on käsitys siitä, että puheen merkitys rajautuu ilmeisimpään eli symboliseen funktioon; puhe nähdään tällöin ohuesti vain kommunikatiivisena ja informatiivisena tapahtumana. Se, mitä puhuja sanoo ja jolla on merkitystä erityisesti puhujalle itselleen, on kommunikatiivista puhetta. Puhujan puhetapaan liittyvä informatiivinen puhe on puolestaan merkityksellinen etenkin vastaanottajalle, jossa se saa aikaan muutoksen. (Laver & Trudgill 1979: 3–4.)

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on muistuttaa, että äänen merkitys sekä kuulijalle että ääntelijälle on näitä tasoja syvempi ja ihmisen kehityksessä varhaisempi. Kommunikaation ja informaation välittämisen rinnalle nousee tässä tutkimuksessa Roland Barthesin (1985b, 1993) hahmottelema kolmas merkitys, signifiantsi, joka syntyy äänen kehollisuuden ja kielen kohtaamisesta. Tutkimuksen kolmannen osan psykoanalyttinen teoriakehys tarjoaa näkökulman katsoa ääntä autonomisena intersubjektiivisena tilana, joka on riippumaton kielen lingvistikisistä sisällöistä ja rationaalisesta kommunikaatiosta (Dunn & Jones 1994: 1–2). Tämä ei silti tarkoita, että puheopetus kääntyisi sisäänpäin ja unohtaisi äänen merkityksen verballisessa puheessa, joka vaikuttaa kuulijoihinsa (ks. esim. Wade 1997: 139–140). Äänellä on kyky läpäistä subjektiivuden ja objektiivuden raja, jolloin ääni rakentaa yhteyden puhujan sisä- ja ulkotilan välille, väylän kehollisten merkitysten ja tunteiden kommunikoinnille.

Psykoanalyttisessa ruumiinkuvaa koskevassa kirjallisuudessa ihmisen ruumis ja hänen kielensä saatetaan nähdä toisiinsa kietoutuneena "kuten henkilö ja hänen nimensä" (Hägglund & Piha 1979: 7) mutta usein esimerkiksi sosiologisessa ja jopa fenomenologisessa

kirjallisuudessa puhetta ja ääntä tunnutaan pitävän lähes immateriaalisina. Leder (1990: 122) kirjoittaa, että puhuttu sana on vielä kirjoitettuakin sanaa läpikuultavampi, koska se ei vaadi visuaalista olomuotoa ja se häipyä heti, kun se on lausuttu. Tämä käsitys jättää huomiotta äänen aistillisen, ruumiillisen puolen. Ääni on kuultavissa ja mitattavissa kehon ulkopuolella, mutta puhuja itse voi havaita sen myös kehossaan sekä ääntä päästäessään että sen jo hiivuttua kuulumattomiin. Samalla tavalla kuin näemme jälkikuvan kääntäessämme katseemme valosta varjoon, kehossamme tuntuu jälkiääni hiljaisuudessa. Se voi olla hienoinen kihelmöinnin, värähtelyn tai lämmön tunne kehossa, eräänlainen jälkijäristys. Tämä äänen sisäinen, kehon hahmotukseen liittyvä puoli jää usein huomiotta, koska kehon havainnot ylipäättään ohitetaan varsinkin arkipäivän kokemuksessa. Myös äänen tutkimus on ohittanut äänestä tämän puolen, jonka haluan nostaa tutkielmassani esiin.

3.6 Tutkimuksen sisältö

Johdannon jälkeen tutkimus jakautuu siis kahteen pääosaan: johdantoa seuraavassa osassa (osa II) ääntä ja kehoa tarkastellaan ulkoapäin näkö- ja kuuloaistiin sekä akustisiin tutkimusmenetelmiin tukeutuen; pohdintaa edeltävässä osassa (osa III) ääntä ja kehoa tutkitaan opiskelijoiden tuntemusten ja kokemusten kautta siten, kuin ne välittyvät opiskelijoiden haastatteluissa ja opinnäytteissä ja avautuvat valitussa teoreettisessa viitekehityksessä. Koska tutkimuksella on oletettavasti ainakin kaksi lukijakuntaa (vokologiasta ja teatterista kiinnostuneet lukijat), joilla saattaa olla toisistaan poikkeavat intressit, tutkimuksen toinen osa on muotoiltu siten, että sitä voidaan lukea itsenäisenä tutkimusosiona. Ne lukijat, jotka ovat kiinnostuneet äänen akustisesta tutkimuksesta, voivat halutessaan lukea vain toisen osan, jossa on

oma tulosten pohdintalukunsa (luku 5.6). Ne lukijat, jotka haluavat jättää toisen osan väliin, voivat kuitenkin tutustua sen keskeisiin tutkimustuloksiin koko tutkimusta koskevassa pohdintaosuudessa (osa IV).

Luvussa 4 esitellään lähtökohtia tutkimuksen toisen osan objektiivääntä koskevalle tarkastelutavalle: äänen ja ääntämisen tärkeimpiä ominaisuuksia (äänen korkeus, voimakkuus ja laatu sekä äänteiden sijoitus) ja niiden fysikaalisia vastineita. Luvussa 5.1 esitellään toisen osan tutkimuskysymykset, luvussa 5.2 toisen osan tutkimusmateriaali ja luvussa 5.3 tutkimusmenetelmät: akustiset tutkimusmenetelmät sekä katselu- ja kuuntelukokeet. Tutkimustulokset käydään läpi luvussa 5.4 ja niitä tarkastellaan lähemmin luvussa 5.5.

Kolmannen osan luvussa 6 luodaan teoreettista pohjaa haastatteluiden tarkastelulle esittelemällä keskeisiä kehofenomenologisia, psykoanalyttisia ja semiologisia käsitteitä. Luvussa 6.1 käsitellään kehosubjektuutta Maurice Merleau-Pontyn sekä Timo Klemolan kehofenomenologisten kirjoitusten pohjalta ja esitellään eletyn kehon, objektikehon, representaatiokehon, kuvitteellisen kehon sekä kehonkuvan ja kehotietoisuuden käsitteet. Tarkoituksena on luoda pohjaa tarkastella opiskelijoita kehosubjekteina, jotka kokevat itsensä ja ympäristönsä kehollisesta olemassaolostaan käsin. Luvussa 6.2 ääni liitetään osaksi näyttelijän kehosubjektiviteettia käsittelemällä sen yhteyttä kehotietoisuuteen ja kehonkuvan muodostumiseen. Äänen kehollinen merkitys valottuu sen elettyä kehoa läpäisevien ominaisuuksien ja psykoanalyttisen akustisen peilin käsitteen avulla. Keskeisinä lähteinä ovat Didier Anzieun, Guy Rosolaton, Kaja Silvermanin, David Schwarzin ja Susanna Välimäen kirjoitukset. Luvussa 6.3 esitellään lyhyesti Jacques Lacanin psykoanalyttista teoriaa, jonka mukaan kielen symbolifunktio erottaa ihmisen välittömästä kehollisesta todellisuuskokemuksesta. Tämän vuoksi ääni voi edustaa (esi-

merkiksi Michel Poizat'n oopperatutkimuksessa) rikkoutumatonta ykseyttä ja kadotettua objektia. Luvussa 6.4 käsitellään ääntä Julia Kristevan ja Roland Barthesin poststrukturalististen, äänen ja kielen semiotiikkaa koskevien teorioiden valossa. Luvussa esitellään Barthesin feno- ja genolaulun, äänen ja kielen hankauksen (*grain*) ja signifiassin käsitteet sekä Kristevan symbolisen ja semioottisen (khoran) käsitteet. Luvussa 6.5 kirjoitetaan semioottiseen merkitysmodaliteettiin liittyvästä arkaaisesta kehollisesta kokemusmaailmasta sekä siihen liittyvistä kokemisen tavoista: konesteettisesta organisaatiosta, vitaaliaffekteista ja amodaalisesta havaitsemisesta. Luvussa 6.6 esitellään Hélène Cixous'n ja Luce Irigarayn kirjoituksia Lacanin hahmotteleman Symbolisen järjestyksen ulkopuolelle jääneestä feminiinisestä kielestä, jolle tyypillistä on merkitysten monimuotoisuus ja kehollisuus.

Luvussa 7 tarkastellaan opiskelijoiden kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä. Kahdessa ensimmäisessä luvussa (7.1 ja 7.2) esitellään tutkimuksen kolmannen osan tutkimuskysymykset sekä tutkimusmateriaali. Luvussa 7.3 siirrytään tarkastelemaan opiskelijoiden kokemuksia luvussa 6 pystytetyn teoreettisen viitekehysten läpi, jossa subjekti valottuu kahdesta suunnasta: toisaalta maailmaa ja itseään ruumiillisesti hahmottavana fenomenologisena kehosubjektina, toisaalta psykoanalyttisena puhuvana subjektina, jonka kieli on eristänyt lapsuuden välittömästä kehollisesta kokemuksesta. Luvussa 7.3.1 opiskelijat kertovat kohtaamisestaan vieraan kielen kanssa ja oppimisstrategioistaan, joita he käyttivät repliikkiensä opettelussa. Luvuissa 7.3.2 ja 7.3.3 käy ilmi, miten vieraan kielen herättämä kehotietoisuus ja ääni avaavat aikuisiälläkin näköalan kokonaisvaltaiseen keholliseen aistimaailmaan, joka alunperin sijoittuu varhaislapsuuden hämäryyteen. Luvussa 7.3.4 käsitellään vieraskielisten repliikkien avaamaa kielen semioottista merkitysmodaliteettia ja siihen liitty-

vää merkitysten heterogeenisyyttä. Luvuissa 7.3.5 ja 7.3.6 kirjoitan nautinnosta ja ahdistuksesta, joita tämä merkitysten ailahtelevuus opiskelijoissa herätti. Luvussa 7.3.7 käsittelyn kohteena ovat äänen, puheen ja kehollisuuden kokemukset vieraalla kielellä näytellessä. Luvussa 7.3.8 avataan outouden ja vierauden tunnetta, joka muutti opiskelijoiden puhumisen, liikkumisen ja näyttelemisen tapaa. Luvussa 7.3.9 opiskelijat kuvaavat siirtymistään vieraalla kielellä näyttelemisestä äidinkielellä näyttelemiseen. Tutkielman kolmannen osan päättää luku 7.3.10, jossa tulee ilmi, mitä opiskelijat kokivat vieraalla kielellä näyttelemisen avulla oppineensa.

Tutkielman päättää neljäs osa, joka sisältää tutkimuksen pohdintaa. Luvussa 8 vedetään yhteen kahdessa edeltävässä osassa saatuja tuloksia. Luvussa 9 hahmotellaan aineistosta, tutkimustuloksista ja -kokemuksista nousevia jatkotutkimusmahdollisuuksia. Viimeisessä, kymmenennessä luvussa kerrataan vielä tutkimuksesta nousevat johdopäätökset sekä reflektoidaan tutkijuutta tässä tutkimusprosessissa.

Koska tutkimuksessa on käsitteitä usealta tieteen alalta, sivuilta 363–365 löytyy sanasto, jossa työn lukemisen helpottamiseksi lyhyesti kerrataan tutkimuksessa käytettyjen keskeisten termien sisältö.

II

NÄYTTELIJÄOPISKELIJAN ÄÄNI, PUHE JA KEHO ULKOAPÄIN TARKASTELTUNA



4. Äänen ja puheen akustisen tarkastelun lähtökohtia

Tutkimuksen toisessa osassa näyttelijäopiskelijan ääntä, puhetta ja kehoa lähestytään ulkoapäin, jolloin ääni ja keho näyttäytyvät objektiivisesti havaittavina ja mitattavina ilmiöinä. Tarkoituksena on saada selville, miten espanjan puhuminen heijastui näyttelijäopiskelijan ääneen ja kehonkäyttöön ja miten mielikuva espanjan kielestä vaikutti suomen kielen ääntämiseen ja puhumiseen.

Tässä luvussa luodaan katsaus äänen keskeisimpiin ja tutkituimpiin ominaisuuksiin ja niiden analysointiin. Opiskelijoiden äänestä tarkastellaan ennen kaikkea perustaajuutta (F_0), ekvivalenttia äänitasoa eli keskiäänitasoa (Leq) ja pitkäaikaista keskiarvospektriä, jotka mittaavat korkeuden, voimakkuuden ja laadun fysikaalisia vastineita. Lisäksi tarkastelun kohteena ovat vokaalien formanttitaajuudet eli ääniväylän resonanssin aiheuttamien voimistuneiden osasävelalueiden sijoittuminen taajuusasteikolle, mikä heijastaa artikulaatioelinten asennoissa tapahtuvia muutoksia.

4.1 Formanttitaajuudet

Ääniväylä (suu- ja nenäontelo, nielu ja kurkunpään eteisontelo) muokkaa äänen sellaiseksi, jonka lopulta kuulemme. Äänihuulissa syntyneen äänen eri taajuudet nimittäin voimistuvat ääniväylän onteloissa sijaitsevien ilmamassojen myötävärähtelyn vaikutuksesta. Ääniväylän asetukset eli pituus, koko ja muoto vaikuttavat siihen, millä taajuudella ilmapatsaat alkavat värähdellä. Tämä myötävärähtely

eli resonanssi lisää äänen voimakkuutta, synnyttää jokaiselle äänelle ominaisen värin (kirkkauden tai tummuuden), ja siihen perustuu paljolti myös äänneiden tunnistaminen. Mitä pitempi ääniväylän putki on, sitä matalampi on sen sisältämän ilmapinnan ominaisvärähtelytaajuus eli sitä matalampia sävelkorkeuksia se käytännössä voimistaa ja sitä tummemman soinnin se äänelle antaa. Lyhyen putken pienempi ilmapatsas puolestaan värähtelee korkeampien taajuuksien vaikutuksesta, mikä kuuluu äänessä heleänä sointina. (Laukkanen & Leino 1999: 61, 75; Sundberg 1987: 11–12, 19–22; Suomi 1990: 49–51.)

Ääniväylän resonanssitaajuuksia ja niiden vaikutuksesta voimistuneita osasävelalueita äänessä kutsutaan formanteiksi (Baken 1987: 326). Eri äänneissä formantit eli korostuneet osasävelalueet ovat eri taajuuksilla. Taajuusasteikolla kahden alimman formantin, ykkös- ja kakkosformantin (F1 ja F2) taajuusarvojen avulla pystytään useimmiten tunnistamaan ja erottamaan kaikki vokaalit. Erilaisilla ääntöelimistön asennoilla tuotetuille vokaaleille voidaan esittää seuraavat Reijo Aulangan (2005: 22) kokoamat akustiset perussäännöt:

- F1:n taajuus on sitä pienempi, mitä korkeammalla kieli on suussa ja sitä suurempi, mitä matalammalla kieli on.
- F2:n taajuus on sitä pienempi, mitä taempana kieli on suussa ja päinvastoin.
- Huulten pyöristys pienentää etenkin F2:n taajuutta.
- Ylemmät formantit (F3 ja F4) heijastavat enemmänkin puhujakohtaisia ominaisuuksia, mutta erityisesti etuvokaalien [i e y ø] erottelu perustuu jossain määrin myös kolmanteen formantiin eli F3:een.

Kaikki muutokset artikulaatiossa eli äänneiden tuottamisessa muuttavat siis ääniväylän kokoa ja muotoa ja aiheuttavat näin ollen myös jonkinlaisen muutoksen kaikissa formanteissa. Esimerkiksi kielen vieminen eteenpäin suussa, kurkunpään nostaminen tai huulien vetä-

minen hymyasetukseen lyhentävät ääntöväylää ja aiheuttavat resonanssitaajuuksien nousua (Laukkanen & Leino 1999: 79).

4.2 Äänteiden sijoitus ja etisyys

Laverin (1980: 10–12) mukaan äänen laatu johtuu kahdesta erillisestä tekijästä: orgaanisista piirteistä, jotka pohjautuvat puhujan äänielimestön anatomiaan sekä foneettisista tekijöistä, jotka perustuvat puhujan totunnaiseen tapaan käyttää elimistöään. Jokaisella puhujalla on taipumus käyttää tiettyä ”asetusta” puheentuottoelimistössään osana puhetapaansa. Foneettisessa kirjallisuudessa käytetään termejä ”artikulaatioasema” tai ”artikulaatiobaasis” (*articulatory setting, basis of articulation*) viittaamaan artikulaatioelinten pitkäaikaiseen asetukseen ja käyttötapaan. On oletettu, että jokaisessa kielessä ja jokaisella yksittäisellä puhujalla on oma artikulaatioasemansa. Koska Laverin mukaan foneettiset tekijät ovat ääntöelimistön lihaskontrollin alaisia, kaikkien normaalien puhujien pitäisi pystyä imitoimaan äänteiden asemaa ja tunnistamaan niiden auditiiviset korrelaatiot.

Suomalaisessa puheenopetustraditiossa suomalaisten vokaalien artikulaatiobaasista on pidetty melko takaisena useisiin muihin kieliin verrattuna ja etisemmän ääntämisen opettamista aiheellisena (Hakala 1954: 77; Iivonen 2001: 9). Erkki Hakala (1954: 63) määrittelee *Äänenkäytön oppaassaan*, että takaisuudella tarkoitetaan ”kielen keski- tai takaselän suhteellisen pientä etäisyyttä kitapurjeesta (= pehmeästä kitalaesta) ja/tai nielun takaseinästä”. Hakala toteaa, että ”takaisen ääntämyksen mukaisesti suomalaisen kieli oleilee kernaasti suuontelon takaosassa”. Tämän vuoksi Hakalan mielestä kielen harjoituksissa on pyrittävä siihen, että keskikielen massa pyrkii siirtymään etu- ja yläsuuntaan, siis kohti etuhampaiden takana olevaa hammasvallia.

Kaarlo Marjasen (1964: 77) mukaan takaisesta ääntämistavasta ”johtuu myös suureksi osaksi meikälaisessä puheessa yleinen äänen värin koleus”. Marjanen (1964: 49) pitääkin yhtenä yleisimmistä kajennusvirheistä sitä, ”että pidämme kieltämme kuin mitäkin tukkivaa lihakimpaletta vakinaisesti liian takana, liian lähellä nielun takaseinämää. Olisi opittava sellainen kielen, tämän perin notkean elimen toimintatapa, että se kärkiosiltaan toimisi erittäin vilkkaana ja terhakkaana suun etuosassa, mutta pysyisi takaosiltaan suhteellisen rauhallisena ja oleilisi siten, että sen taakse jäisi tilaa.” Tämän avulla ”saamme aikaan etisen soinnin, joka on välttämätön, jotta puhe kuuluisi vaivattomasti ja selkeänä” (Marjanen 1964: 50).

Myös monissa näyttämöpuheen oppaissa näyttelijöitä opetetaan sijoittamaan kieli edemmäs suuontelossa, jotta vokaalit saisivat kirkkaan soinnin (esim. Rodenburg 1997; Turner 1987). Esimerkiksi Linda Gates (2000: 9) sanoo kirjassaan, että harjoittelun tarkoituksena on saada artikulaatioelinten toiminnalla sijoitettu ääni soimaan eteen ”maskiin” eli kasvojen etuosan luihin, jotta ääni resonoi täysiväriäisesti ja olisi helposti yleisön kuultavissa. Myös Konstantin Stanislavski (1970: 92) kertoo näyttelijäoppilailleen äänen ”tulemisesta naamaan”: ”Mutta tärkeintä oli kuitenkin se, että oivalsin niiden äänten paremmuuden, jotka oli sijoitettu ’maskiin’, toisin sanoen kasvojen etuosaan, jossa sijaitsevat kova kitalaki, nenäontelot, poskiontelot ja muut kajetilat. Laulajat sanoivat minulle, että ääni, joka sijoittuu hampaisiin tai ’luuhun’ toisin sanoen kallon, saa metallinkirkkautta ja voimaa.”

Äänen kuuluvuudella ei tarkoiteta näissä yhteyksissä äänen fyysisesti mitattavissa olevaa intensiteettiä, vaan voimakkuudesta syntyvää kuuloelämystä. Tämä liittyy ihmisen kuulokyvyn selektiiviseen herkkyteen, jonka vuoksi heleät, kirkkaat äänet ovat kuuluvampia kuin tummat. Heleissä äänissä on runsaasti äänienergiaa eli

resonansseja 2000–4000 Hz:n taajuusalueella. Yläosasävelten voimakkuus tällä kohdalla on olennainen äänen projektiokyvyn kannalta, sillä kuulokynnyksemme on alhaisimmillaan näillä taajuuksilla. (Laukkanen & Leino 1999: 84–85.)

Tällä taajuusalueella äänienergiaa voidaan nostaa esimerkiksi kohottamalla toisen formantin (F2) taajuutta, joka muiden tekijöiden pysyessä ennallaan siirtyy lähemmäs kolmatta formanttia (F3) (Fant 1970: 59). Kun resonanssitaajuudet lähestyvät toisiaan, ne voimistuvat eli mikäli taajuusero kahden vierekkäisen formantin välillä pienee, kummankin intensiteetti kohoaa; nousu on n. 6 dB, kun etäisyys lyhenee puolella (Fant 1973: 9). Myös yleisen äänenpainetason nouseminen ja/tai ääntötavan muuttaminen adduktiota (äänihuulten sulkua) lisäämällä voimistavat yläosasäveliä etenkin 2–5 kHz:n taajuudella (esim. White & Sundberg 2000).

Etinen ääntäminen eli kielen vieminen eteenpäin nostaa erityisesti toisen formantin taajuutta sekä kolmannen formantin taajuutta suppeissa¹⁸ vokaaleissa (Sundberg 1987: 22–23). Toisaalta kurkkusointisessa äänessä, jota voidaan pitää etisesti sijoitetun vastakohtana, on todettu korkeampi F1 kaikissa vokaaleissa, matalampi F2 etuvokaaleissa ja matalampi F4 kaikissa vokaaleissa (Laukkanen, Sundberg & Björkner 2006).

Ääniopetuksen traditiossa ”sijoittamista” (*placement, localization, focus*) käytetään äänen laadun ja projektion parantamisessa. ”Äänen sijoittaminen eteen” ei merkitse pelkästään kielen liikuttamista eteenpäin suussa vaan esimerkiksi laulunopettajat tarkoittavat sillä tietynlaista haluttua sointia, johon saatetaan liittää tuntemuksia ja mielikuvia vaikkapa ”suun laajenemisesta ja pyöristymisestä puoliakaarena kohti silmäkulmia”, ”maasta asti nousevasta putkesta”,

18 Suppeaa vokaalia (esim. suomen [i]:tä ja [u]:ta) äännettäessä kielen korkein kohta on ylhäällä suussa ja ääniväylä on tältä kohtaa suppea (Wiik 1981: 40).

”rennosta leuasta ja kurkunpäästä” jne. Akustisesti tähän liittyy F2:n ja F3:n nousu sekä selkeästi erottuva laulajanformantti.¹⁹ (Vurma & Ross 2002.) Puheopetuksen puolella äänen sijoittamisella eteen pyritään esimerkiksi vetämään huomio pois kurkusta ja siten vähentämään puristusta sekä saamaan ääneen ”läsnäoleva, elävä ja omistautunut sointi” (Houseman 2002: 168).

Kielen etistä asemaa pidetään edellä mainittujen seikkojen lisäksi hyödyllisenä myös äänihuulten värähtelyn kannalta, sillä kun kieli on edessä, kieliluun ja kilpiruston välinen etäisyys kasvaa, mikä vähentää kurkunpään kudosten poimuttumista (Fink & Demarest 1978, Vilkmán & Karma 1989). Kudosten poimuttuminen (*folding*) nimittäin häiritsee äänihuulten värähtelyä ja siten saattaa huonontaa äänen laatua ja jopa lisätä äänihuuliin kohdistuvaa mekaanista kuormitusta fonaation aikana (Laukkanen & Leino 1999: 124–125). Vaikka eri kielissä katsotaankin olevan erilainen artikulaatioasema, ei liene kuitenkaan järkevää väittää, että kieleen liittyvät artikulaatiotavat aiheuttaisivat tietyn kielen puhujille enemmän ääniongelmia kuin jonkun toisen kielen puhujille, koska monet muut seikat (kuten tupakointi, äänenkäyttötottumukset ja työolosuhteet; ks. esim. Lehto 2007: 14–20) ovat todennäköisesti merkittävämpiä äänen hyvinvoinnille kuin artikulaatio.

4.2.1 Vieraan kielen äännesijoituksen hyödyntämisestä puheopetuksessa

Eri kielissä samatkin äänneet ääntyvät siis hieman erilaisilla ääniväyläasetuksilla, jolloin resonanssitaajuuksien keskiarvot voivat olla erilaisia. Esimerkiksi Flege ja Hillebrand (1984) ja Flege (1988) ovat löytäneet selkeitä eroja ranskaa ja englantia äidinkielenään puhuvien toisessa formantissa. Italian kielen [a]:ta äännettäessä puolestaan kieltä

19 Laulajanformantista ks. s. 88.

pidetään edempänä suussa ja suuta enemmän auki kuin suomen kielen [a]:ssa. Tämä nostaa italian [a]:n resonanssitaajuuksia ja saa sen kuulostamaan heleältä, jopa ajoittain muistuttamaan hieman suomen [æ]:tä. (Laukkanen & Leino 1999: 82.) Lauluopetuksessa italian selkeitä vokaaleja on pidetty soinniltaan ideaaleina ja niitä on käytetty auttamaan laulajaa etisessä ääntämisessä ja äänen laadun parantamisessa (Vennard 1967: 174). Puheen opetuksessa sen sijaan vierasta kieltä on vähemmän hyödynnetty tällaisiin tarkoituksiin.

Myös espanjan kieleen liittyy oman kuulohavaintoni perusteella vaikutelma suomea etisemmin ääntyivistä vokaaleista ja energisestä puhumisesta, joita voidaan pitää hyödyllisinä ominaisuuksina näyttämöpuheessa. Vaikka havaintoon perustuva vaikutelma ja jotkut foneettiset tutkimukset eri kielten formanttitaajuuksien keskiarvoista tukevat ajatusta erilaisista artikulaatioasemista eri kielissä, varsinaista tieteellistä evidenssiä asiasta ei juurikaan ole.

Taulukossa 1 on suomalaisten (Iivonen 1979; Iivonen & Laukkanen 1993) ja espanjalaisten vokaalien (Quilis ja Esgueva 1983) formanttitaajuuksien keskiarvoja, jotka on mitattu miesten ääntämistä irrallisista sanoista. Vertailua vaikeuttaa se, että Quilisin ja Esguevan materiaali on kerätty 22:lta espanjalaiselta puhujalta, kun taas suomalaisissa formanttitutkimuksissa on ollut yleensä vain muutamia tutkittavia; Iivosella ja Laukkasella yksi. Iivosen tutkimukseen verrattuna erityisesti toinen ja kolmas formantti vaikuttavat espanjan vokaaleissa korkeammilta. Iivosen ja Laukkasen tutkimuksessa suomalaisen koehenkilön [i:] ja [e:] -vokaalien toinen ja kolmas formantti ovat korkeammalla ja takavokaalien [a:], [o:] ja [u:] matalammalla kuin espanjalaisilla puhujilla.

TAULUKKO 1. Suomalaisien ja espanjalaisten vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvoja miesten ääntämissä erillisissä sanoissa.

		suomi ¹	suomi ²	espanja ³
		Hz	Hz	Hz
[i:]	F1	264	295	265
	F2	2000	2380	2318
	F3	2512	3113	2879
[e:]	F1	368	478	454
	F2	1768	2102	1995
	F3	2192	2911	2561
[a:]	F1	536	676	657
	F2	1060	1107	1215
	F3	2152	2761	2221
[o:]	F1	440	481	475
	F2	884	853	888
	F3	2068	2745	2411
[u:]	F1	304	271	294
	F2	600	619	669
	F3	2048	3120	2424

Lähteet: ¹Iivonen 1979, ²Iivonen ja Laukkanen 1993, ³Quilis ja Esgueva 1983.

Vaikka kuulon perusteella ainakin jotkut espanjan vokaalit vaikuttavat hieman suomen vokaaleja etisemmiltä, on siis vaikea tietää, ovatko espanjan vokaalien formanttitaajuudet todella suomea korkeampia, koska eri tutkimusten tulokset ovat vaihtelevia ja niitä on vaikea verrata toisiinsa (Carcedo González 1998: 92). Formanttitaajuuksiin vaikuttavat myös yksilölliset tekijät, muun muassa ääntöväylän pituus ja muoto. Ääntöväylän pituus liittyy kunkin yksilön rakenteeseen kuten kehon pituuteen (Sundberg 1987: 20) ja tällaisia tietoja tutkimuksiin osallistuneista koehenkilöistä ei ole yleensä annettu. Myös tunnetilat aiheuttavat vaihtelua ääntöväyläasetuksiin (ks. Laukkanen, Vilkmann, Alku & Oksanen 1997).

Näтын vieraalla kielellä näyttölemisen projektin alkaessa oletettiin myös, että oudot konsonantit, joita ei esiinny suomen kielessä, saattaisivat auttaa opiskelijoita tulemaan tietoisemmaksi äänneiden muodostamisesta. Flege (1987) on todennut, että tuttuuden harha aiheuttaa samankaltaisuusluokittelua, joka voi estää vieraan kielen opettelijoita tuottamasta autenttisen kuuloisesti äänneitä, joilla on samankaltainen vastine äidinkielessä. Sen sijaan uusia äänneitä, joilla ei ole vastinetta äidinkielessä, saatetaan osata tuottaa lähemmäs kohdekielen oikeaa versiota. Äänneiden läheisyys voi siis vaikeuttaa ääntämisen oppimista, vaikka kielten rakenteellisen samankaltaisuuden on muuten katsottu yleensä edistävän toisen kielen oppimista (Eloranta 1993; Filppula 1994: 140). Vieraan kuuloiset äänneet saavat luultavasti aikaan enemmän tietoista yritystä äidinkielestä poikkeavan foneettisen ilmiönsä tuottamiseen.

Jo *Granada*-projektissa havaittiin, että espanjaksi näytellessä monen opiskelijan ääni kuulosti kirkkaalta ja kantavalta. Oletin, että tämä saattaisi johtua espanjan kielen etisemmästä artikulaatioasemasta. Äänen harjoittaminen perustuu yleensä puheteknisen tiedon lisäksi mielikuvien käyttöön (esim. Linklater 1976: 2). Minua alkoi kiinnostaa, voisiko vaikutelmaa espanjasta käyttää puheopetuksessa, toisin sanoen voisiko sen avulla opettaa opiskelijoille hieman etisemmän artikulaatioaseman, joka ei kuitenkaan vääristäisi suomen vokaaleja liian etisiksi mutta joka mahdollisesti vaikuttaisi puheen kuuluvuuteen. Ajattelin, että jos stereotyyppinen mielikuva tietyn kielen puhujien äänen ja puheen laadusta tuottaisi harjoittelijoissa positiivisia muutoksia, sitä kannattaisi käyttää puheenharjoitusmetodinä. Pidin etuna sitä, että espanjan kielessä on yksinkertainen ja selkeä vokaalijärjestelmä ja vain vähän kontrastiivisia vokaaleja (Carcedo González 1998: 83) eli sitä on tältä osin helppo imitoida. Halusin selvittää, mitä tapahtuisi jos opiskelijat ääntäisivät suomalaisia vokaale-

ja espanjalaisten vokaalien tavoin ja puhuisivat suomenkielistä tekstiä "espanjalaisen" mielikuvan läpi. Tämä houkutteli olettamaan, että suomalaisten vokaalien F2 nousisi myös, "koska samasta syystä, kun [i]:n toinen formantti on korkein, artikulaation painopisteen muuttaminen suljetumpaan etuasemaan voidaan olettaa nostavan F2:ta" (Nolan 1983: 163).

Opiskelijat olivat kertoneet tunteneensa voimakkaasti resonanssivärähtelyn kasvojen etuosassa puhuessaan espanjaa. Titzen (2000: 182) mukaan äänen tuottajan itsensä tuntemus siitä, mihin vokaali on sijoittunut, on mahdollisesti suhteessa siihen, missä seisovien ääniaaltojen paine on maksimissaan ääntöväylässä. Esimerkiksi [i]-vokaalissa, jolle on tyypillistä matala F1 ja korkea F2, paine on korkea palataalisella eli kovan kitalaen alueella. Opiskelijoita kannustettiin käyttämään tietoisesti näitä tuntemuksia apunaan espanjaa puhuessaan, jotta he saavuttaisivat voimakkaita yläosasäveliä sisältävän äänen laadun (ks. Laukkanen 1995: 30).

4.3 Äänen korkeus

Äänihuulivärähtely tuottaa periodista kompleksista ääntä, jossa ilmanpaineen vaihtelu on säännöllistä ja jossa soi useita taajuuksia samanaikaisesti. Matalin taajuus eli perussävel syntyy koko kappaleen värähtelystä ja osasävelet (yläsävelet), jotka ovat sen kokonaiskerrannaisia, syntyvät kappaleen osien värähtelystä. (Laukkanen & Leino 1999: 68, 70.)

Perussävelen taajuus eli perustaajuus (F0) on sävelkorkeuden akustinen vastine eli se kuvaa korkeutta, jolla puhujan kuullaan puhuvan. Se kertoo äänihuulten värähtelyn nopeudesta. Sen yksikkönä on hertsi (Hz): 1 Hz tarkoittaa yhtä äänihuulten värähdystä (avautu-

mista ja sulkeutumista) sekunnissa. Miehen puheäänien tavallinen keskimääräinen perustaajuus on noin 100 Hz ja naisen noin 200 Hz (Laukkanen & Leino 1999: 41).

Matalaa ääntä tuottaessa äänihuulet ovat lyhyet, paksut ja rennot ja äänihuulivärähtely on hidasta. Kun puhuja pidentää äänihuuliaan, ne ohenevat ja niiden jäykkyys lisääntyy. Tämä nopeuttaa äänihuulten värähtelyä ja nostaa siten sävelkorkeutta. Äänihuulten pituus, paksuus ja elastisuus siis määrittävät ensisijaisesti perustaajuutta, ja ne vaikuttavat myös siihen, paljonko ilmanpainetta tarvitaan saattamaan ne värähtelyliikkeeseen. Jäykkä kappale tarvitsee enemmän energiaa värähdelläkseen ja näin ollen äänihuulten värähtelytaajuuden nostamiseksi on nostettava myös keuhkojen ilmanpainetta. Subglottaalisella eli kurkunpään alapuolisella ilmanpaineella on siis myös vaikutusta perustaajuuteen, vaikka se ennen kaikkea vaikuttaakin äänen intensiteettiin. (Rantala 2002: 25; Sundberg 1987: 40, 51–52; Titze 2000: 214, 232–233.)

Keskimääräiseen puhekorkeuteen voivat vaikuttaa muun muassa äänen voimakkuus, äänen ”lämpiäminen”, tunnetila, vuorokaudenaika, kulttuuriset ja hormonaaliset tekijät (esim. Artkoski, Tommila & Laukkanen 2002; Baken & Orlikoff 2000: 168; Boulet & Oddens 1996; Lindholm, Vilkmán, Raudaskoski, Suvanto-Luukkónen & Kauppila 1997; Titze 2000: 211; Vintturi, Alku, Lauri, Sala, Sihvo & Vilkmán 2001). Puhujan neutraalisti tuotetun puheen keskimääräisessä sävelkorkeudessa ei kuitenkaan tapahdu suuria muutoksia aikuisiällä (Coleman & Markham 1991; Fitch 1990; Stone & Rainey 1991). Vaikka keskimääräinen puhekorkeus voi pysyä muuttumattomana vuosia, se kuitenkin vähitellen laskee ihmisen vanhetessa (Pegoraro Krook 1988; Russell, Penny & Pemberton 1995).

Havaittuun äänen korkeuteen vaikuttaa äänihuulten värähtelytaajuuden lisäksi voimakkuus ja äänen väri; esimerkiksi heleä

ääni, jossa on paljon voimakkaita, korkeita osasäveliä, saattaa kuulostaa korkeammalta kuin tumma ääni, jossa on sama perustaaajuus (Baken 1987: 125). Äänen sävelkorkeutta onkin vaikea pelkästään kuulohavaintoon perustuen arvioida (Baken & Orlikoff 2000: 146). Optimaalisessa puhekorkeudessa toteutuvat perkeptuaalinen, kommunikatiivinen ja fysiologinen tarkoituksenmukaisuus. Liian korkealla puhekorkeudella äänihuulet rasittuvat helposti, koska ne joutuvat värähtelemään nopeasti. Liian matalalla sävelkorkeudella kurkunpää joutuu työskentelemään enemmän saadakseen ääneen tarpeeksi voimaa. Optimaalinen puhekorkeus voidaan määritellä n. 3–4 puolisävelaskeleen laajuiseksi, modaalirekisterin keskivaiheilla sijaitsevaksi sävelkorkeuden vaihtelualueeksi, jossa saadaan aikaan suhteellisen suuri voimakkuus suhteellisen pienellä äänihuulten mekaanisella rasituksella (ts. tarvitaan mahdollisimman vähän lihasaktiiviteettia suhteessa voimakkuuteen). Sitä tuottaessa äänihuulet tekevät suurinta mahdollista värähtelyliikettä pienimmällä mahdollisella keuhkojen ilmanpaineella. (Laukkanen & Leino 1999: 190.)

Äänenkorkeuden määriytyminen on ennen kaikkea yksilöllistä, mutta on esitetty arvioita myös eri kieliä puhuvien välisistä eroista (ks. esim. Altenberg & Ferrand 2005). Suomalaisten on todettu suosivan matalaa puhekorkeutta, johon on stereotyyppisesti liitetty mielikuvia luotettavuudesta, uskottavuudesta ja pätevyyydestä (Laukkanen & Leino 1999: 102; Laukkanen, Mäki, Pukander & Anttila 1999). Kati Järvinen (2004: 76) on pro gradu -tutkimuksensa perusteella arvellut, että suomea äidinkielenään puhuvien naisten F0 saattaa olla keskimäärin hieman matalampi kuin esimerkiksi englantia, saksaa, ranskaa tai venäjää puhuvien. Suomalaisten naisopiskelijoiden keskimääräiseksi F0:ksi on tutkimuksissa saatu 194 Hz (Laukkanen & Leino 1999: 149) ja naisopettajilla 187 Hz (Rantala 2000: 82). Suomalaisten keskimääräistä puhekorkeutta koskevan tulkinnan tekeminen näiden

tutkimusten pohjalta on kuitenkin vaikeaa, sillä tuloksiin saattavat vaikuttaa monet tekijät kuten tehtävän luonne, koehenkilöiden ikä, koulutustaso ja muut yksilölliset tekijät (Laukkanen & Leino 1999: 102; ks. myös Rantala 2000: 82).

Sävelkorkeus ja myös sen sukupuolinen käyttö ovat kuitenkin jossain määrin kulttuurisia. Eri aikakausilla, yhteisöillä ja kansoilla on toisistaan poikkeavia tarpeita ja ihanteita, jotka heijastuvat puhujien ääneen (ks. Rantala 2000: 26). Esimerkiksi Ohara (1992, 1999) on esittänyt, että etenkin japanissa korkealla perustaajuudella on suuri merkitys kulttuurisena naisellisuuden ilmentäjänä. Länsimaissa sen sijaan arvostetaan yleensä matalampaa korkeutta; joissain tutkimuksissa sekä miesten että naisten puheen korkea säveltaso on aiheuttanut kuulijoissa vaikutelmia muun muassa puhujan tasapainottomuudesta, kypsymättömyydestä ja hermostuneisuudesta (Valo 1994: 72). Laajaa sävelkorkeusvaihtelua on pidetty sekä miehillä että naisilla osoituksena dynaamisuudesta ja ulospäinsuuntautuneisuudesta, toisaalta miehillä myös naismaisuudesta (ks. Laukkanen & Leino 1999: 100).

4.4 Äänen voimakkuus

Ekvivalentti äänitaso eli keskiäänitaso (Leq) on äänen voimakkuutta kuvaava fysikaalinen parametri, jota käytetään tässä tutkimuksessa. Se on sen jatkuvan tasaisen "äänenpainetason arvo, jolla on määritellyllä aikavälillä sama äänenpaineen tehollisarvo kuin tarkasteltavalla äänellä, jonka taso vaihtelee" (*Rakennuksen julkisivun ääneneristävyyden mitoittaminen* 2003).

Äänen voimakkuuden²⁰ yksikkö on desibeli (dB). Hiljaisin ääntö on yleensä n. 40 dB, keskusteluvoimakkuus n. 60–70 dB (40 cm etäisyydeltä mitattuna), voimakas puhe n. 80–90 dB ja huudon maksimi-voimakkuus n. 110–120 dB, mutta voimakkuuksissa esiintyy suuria yksilöllisiä vaihteluita. (Baken 1987: 97–98; Laukkanen & Leino 1999: 40–41.)

Äänen voimakkuus on yhteydessä ilmanpaineen vaihtelun suuruuteen. Äänen voimakkuutta on mahdollista säätää sekä äänihuulivärähtelyn tapaa että ääniväylän kokoa ja muotoa muuttamalla. Äänen voimakkuutta lisätään kurkunpään tasolla etupäässä siten, että lähennetään äänihuulia tiiviimmin toisiaan vasten, jolloin ilma-virtauksen aikaansaamiseksi äänihuulisulun läpi joudutaan lisäämään äänihuulten alapuolista ilmanpainetta uloshengityslihaksia aktivoimalla. (Laukkanen & Leino 1999: 40–41; Rantala 2000: 26.) Subglottaalisen ilmanpaineen kaksinkertaistumisen on todettu nostavan äänen intensiteettiä keskimäärin vajaalla 10 dB:llä (Titze & Sundberg 1992). Voimakasta ääntä tuottaessa äänihuulten välinen rako aukeaa laajasti, sulkeutuu nopeasti ja tiiviisti ja myös pysyy kiinni suhteellisesti ottaen kauemmin kuin hiljaisessa äänessä. Hyvin hiljaista ääntä tuottaessa äänihuulet värähtelevät koskettamatta toisiaan eli äänirako ei sulkeudu värähtelyn aikana. Äänen voimakkuuden mittaamisessa tarkastellaankin äänihuulivärähtelyn laajuutta. Mitä suurempi amplitudi on, sitä voimakkaampi ääni kuullaan. (Laukkanen & Leino 1999: 41.)

Äänen voimakkuus ja sävelkorkeus ovat yhteydessä toisiinsa, sillä paineen lisäys pyrkii nostamaan äänihuulten värähtelytaajuutta.

20 Käytän sanaa "voimakkuus" yksinkertaistamisen vuoksi Laukkanen & Leino (1999: 40) tavoin väljästi tarkoittamaan sekä kuulohavaintoa että äänen mitattavissa olevaa ominaisuutta, jota tarkasti ottaen pitäisi kutsua intensiteetiksi, keskiäänitasoksi tai äänenpainetasoksi mittaustavasta riippuen.

Toisaalta sävelkorkeuden nousuun ja ääniväyläasetuksen muuttamiseen voi liittyä voimakkuuden kasvua, kun resonanssi osuu matalammille ja voimakkaammille osasävelille. (Laukkanen & Leino 1999: 42, 83.) Titzen ja Sundbergin (1992) mukaan ääni voimistuu 8–9 dB oktaavia kohti. Intensiivisten tunteiden (kuten vihan, pelon ja riemun) ilmaisemiseen²¹ sekä fyysisen vireystilan nousuun (etenkin sympaattisen hermoston aktivoitumiseen esimerkiksi stressireaktiossa) liittyy usein sekä äänen korkeuden että voimakkuuden kohoaminen (ks. esim. Banse & Scherer 1996; Johnstone & Scherer 2000). Kun keskiäänitaso ja äänihuulten värähtelytaajuus kasvaa, kyse voi olla myös puristeisemmasta äänenkäyttötavasta.

Kuten sivuilla 72–73 todettiin, jokin ääni voi kuulostaa voimakkaammalta kuin toinen, vaikka niillä olisi sama mitattavissa oleva intensiteetti, sillä kuuluvuuteen vaikuttavat äänen resonanssi ja ihmisen kuulokyvyn herkkyys eri taajuksilla. Myös eripituisten ääniaaltojen ja näin ollen eritaajuisien äänten erilainen eteneminen ilmatilassa vaikuttaa kuuluvuuteen; lyhyet aallot, siis korkeat äänet, suuntautuvat suoraan äänilähteestä eteenpäin (esimerkiksi näyttämöltä katsomoon päin), kun taas pitkäaaltoiset, matalat äänet leviävät joka puolelle. (Laukkanen & Leino 1999: 84–85.)

4.5 Äänen laatu

Erilaiset äänen laadut ovat paitsi ilmaisullisia muuttujia myös yksilöllisiä ominaisuuksia, joihin vaikuttavat esimerkiksi puhujan ikä, sukupuoli, terveydentila, äänielimistön rakenne, totutut äänen- ja kehon-

21 Tutkimuksissa, joissa on etsitty tunteiden ilmaisulle akustistisia korrelaattoreita, on päädytty myös ristiriitaisiin tuloksiin. Tätä on selitetty mm. sillä, että koehenkilöinä käytetyt näyttelijät ilmaisevat tunteita puhenäytteissään toisin kuin muut koehenkilöt (esim. Sobin & Alpert 1999).

käyttötavat, koulutus, kulttuurinen säätely (mm. ääni-ihanteet) ja erilaiset tunnetilat (ks. esim. Laukkanen & Leino 1999: 99–103; Laver 1980: 10–12).

Kuten aiemmin todettiin, äänen väri on riippuvainen ääniväylän asetuksista ja niiden aiheuttamista formanttitaajuksien voimistuksista (Sundberg 1987: 20). Äänen laatu puolestaan määriytyy ennen kaikkea osasävelten voimakkuussuhteista, joka liittyy äänihuulten värähtelytapaan ja etenkin äänihuulten sulkuasteen vaihteluun (Gauffin & Sundberg 1989: 559), mutta myös sävelkorkeuteen, voimakkuuteen ja rekisteriin (Laukkanen & Leino 1999: 56).

Mikäli äänihuulten sulkuvoima eli adduktiovoima on suuri suhteessa äänihuulten alapuoliseen ilmanpaineeseen eli äänihuulia puristetaan tiukasti yhteen, saadaan aikaan tiukka, metallikas ääni. Mikäli tiukkuus on liiallista, puhutaan puristeisesta eli hyperfunktionaalisesta äänen tuotosta. Jos taas adduktiovoima on pieni suhteessa ääniraon alapuoliseen ilmanpaineeseen eli äänirakoa suljetaan höllästi, syntyy pehmeä ja huokoinen ääni. Sekä tiukka että pehmeä ääntötapa voivat olla äänellisen ilmaisun välineitä, mutta vakituisina puhetapoina niistä voi muodostua ongelma. Hyperfunktionaalisessa äänentuotossa äänihuuliin kohdistuu voimakas mekaaninen rasitus, joka saattaa aiheuttaa äänen väsymistä ja orgaanisia äänihuulikudovaurioita. Hypofunktionaalinen äänentuotto ei yleensä rasita äänihuulia, mutta siinä karkaa jatkuvasti ilmaa heikosti sulkeutuvien äänihuulten välistä, mikä tekee äänestä vuotoisen ja heikosti kantavan ja kaventaa äänen ilmaisumahdollisuuksia. (Gauffin & Sundberg 1989; Laukkanen & Leino 1999: 56, 107–108.)

Optimaalisessa äänentuotossa mahdollisimman pienellä subglottaalisella (kurkunpään alapuolisella) ilmanpaineella saavutetaan mahdollisimman suuri ja säännöllinen äänihuulten värähtelyliike, jonka aikana äänirako sulkeutuu nopeasti ja tiiviisti. Tällainen ääni

kuulostaa täyteläiseltä, kirkkaalta, kantavalta, vuolaasti virtaavalta ja vaivattomasti tuotetulta. (Laukkanen & Leino 1999: 190.) Näitä ominaisuuksia pidetään tärkeinä myös näyttelijän äänessä (Gates 2000: 3). Optimaalisessa äänessä on puhujan ikään ja sukupuoleen soveltuva sointi, ja sävelkorkeuden sekä voimakkuuden vaihtelevuus sujuu helposti ilman tahattomia muutoksia äänen laadussa (esimerkiksi hallitsemattomia rekisterimuutoksia kuten narinaa sävelkorkeuden laskiessa tai hyppäämistä falsettiin korkeuden noustessa). Hyväälaatuisten äänen spektri laskee loivasti ja siinä on nähtävissä selkeät formanttihuiput. (Laukkanen 1995: 19; Laukkanen & Leino 1999: 190.)

4.6 Keskiarvospektri

Spektri on esimerkiksi spektrianalysointilaitteen tai tietokoneen laske-
ma kuvaus äänienergian jakautumisesta eri taajuuksille (Laukkanen & Leino: 170; Rantala 2002: 24). Sen vaakakselilla näkyy taajuus hertseinä ja pystyakselilla voimakkuus desibeleinä. Sen avulla saadaan tietoa äänen osasävelistä ja etenkin kompleksisen äänen komponenttien välisistä voimakkuussuhteista, jotka määräävät äänen värin (esimerkiksi äänen kirkkauden tai tummuuden). Mitä korkeampi on osasävelen taajuus, sitä heikompi on sen amplitudi, joten äänihuilivärähtelyn tuottaman äänen spektri on muodoltaan tasaisesti laskeva. Kuitenkaan suun ja nenän kautta tulevan äänen spektri ei laske tasaisesti, vaan osasävelten keskinäiset voimakkuussuhteet muuttuvat resonanssin myötä äänen kulkiessa ääniväylän läpi. Vokaalin spektrissä näkyykin voimistuneiden osasävelien muodostamia huipuja ja vaimoiden osasävelalueiden muodostamia laaksoja. (Hirano 1981: 69–70; Laukkanen & Leino 1999: 71, 162.)

Reaaliaikaisella keskiarvospektrillä saadaan informaatiota puhe-signaalin spektraalisesta jakaumasta tiettyinä ajanjaksona.

Siinä näkyy äänilähteen ja ääniväylän siirtofunktion yhteisvaikutus. Foneettisen rakenteen eli yksittäisten äänteiden ominaispiirteiden aiheuttama lyhytaikaisten variaatioiden vaikutus häviää keskiarvonlaskuprosessissa vähintään 30–40 sekuntia kestävästä ääninäytteestä (Cleveland, Sundberg & Stone 2000) ja sitä voidaan vähentää vielä käyttämällä standarditekstiä. Keskiarvospektri voi siten tarjota kuvauksen puhujan yksilöllisistä äänen ominaisuuksista riippumatta ilmauksen lingvistisestä sisällöstä (Nolan 1983: 130). Se antaa tietoa näytteen äänienergian jakautumisesta eri taajuusalueille ja näiden alueiden välisistä voimakkuussuhteista. Tarkastelemalla esimerkiksi spektrin kaltevuutta voidaan saada informaatiota äänilähteestä. Keskiarvospektri kertoo äänen laadusta ja sitä käytetään esimerkiksi patologisten äänien, äänen kuormituksen ja harjoittamisen vaikutusten tutkimuksessa. (Baken 1987: 379–380; Laukkanen & Leino 1999: 170; Löfqvist & Mandersson 1987: 221.)

Tanskalaiset tutkijat Frøkjær-Jensen ja Prytz kehittivät tutkimusensa pohjalta spektrin kaltevuutta kuvaavan ja äänen laatua heijastelevan alfa-ratio-parametrin eli alfa-suhdeluvun, joka lasketaan jakamalla 1–5 kHz:n (eli 1000–5000 Hz:n) alueen voimakkaimman huipun neliöllinen keskiarvo (RMS) keskiarvospektrissä alle 1 kHz:n alueella sijaitsevan voimakkaimman huipun vastaavalla arvolla. Se ilmaisee korkeiden osasävelten voimakkuutta suhteessa mataliin osasäveliin. Vastaavanlainen spektrin kaltevuutta kuvaava luku, jota äänen tutkimuksessa myös usein käytetään vertaamaan spektrin voimakkainta huippua ja yli 1 kHz:n voimakkainta huippua keskenään, saadaan vähentämällä 1 kHz:n yläpuolella olevan taajuuskaistan äänenpainetasen (SPL) keskiarvosta alle 1 kHz:n alueen äänenpainetasen keskiarvo. Se on negatiivinen luku, sillä osasävelet korkeilla taajuuksilla ovat heikompia kuin matalilla taajuuksilla. Mitä pienempi ero korkeiden osasävelten voimakkuudessa on verrattuna mataliin osasäveliin,

sitä loivempi on spektrin kaltevuus ja todennäköisesti puristeisempi on äänentuottotapa. Itseisarvoltaan suurempi negatiivinen luku puolestaan kuvaa jyrkemmin laskevaa spektriä ja indikoi vuotoisemmin tuotettua ääntä. (Frøkjær-Jensen & Prytz 1975: 3–17; Löfqvist & Mandersson 1987: 223.)

Kun ilmavirtaus hidastuu kurkunpäässä esimerkiksi äänihuulten sulkunopeuden kasvaessa, äänenpainetaso kohoaa ja tämä näkyy spektrin kaltevuuden loiventumisena (Gauffin & Sundberg 1989). Tämä spektrin kaltevuuden loiventuminen johtuu siitä, että korkeiden osasävelten intensiteetti kasvaa tällöin enemmän kuin matalien (Fant 1970; White & Sundberg 2000).

Äänenvoimakkuuden ja spektrin kaltevuuden välinen suhde ei kuitenkaan näytä olevan lineaarinen, sillä myös äänen laatu vaikuttaa spektrin kaltevuuteen. Äänihuulten optimaalinen sulkeutuminen suhteessa kurkunpään alapuoliseen ilmanpaineeseen ja/tai äänihuulten hyvä liikkuvuus voi aiheuttaa äänienergian nousua etenkin 3–5 kHz:n taajuudella ilman äänenpainetason huomattavaa nousua. Toisaalta myös puristeinen, hyperfunktionaalinen äänenlaatu voi loiventaa spektrin kaltevuutta. Vastaavasti vuotoiseen tai huokoiseen äänen laatuun liittyvä äänihuulten puutteellinen sulkeutuminen voi tehdä spektrin kaltevuudesta jyrkemmän, vaikka äänenpainetaso pysyisi kutakuinkin samana. (Hammarberg 1986; Kitzing 1986; Klatt & Klatt 1990; Laukkanen, Järvinen, Artkoski, Waaramaa-Mäki-Kulmala, Kankare, Sippola, Syrjä & Salo 2004; ks. myös Master ym. 2007.)

Spektrin avulla on yritetty jäljittää eroja myös eri kieliä puhuvien välillä. Pavlovic, Rossi ja Espesser (1990) eivät kuitenkaan löytäneet tilastollisesti merkitseviä eroja tanskan, saksan, italian, englannin ja ranskan välillä, vaikka spektrin avulla olikin mahdollista eritellä kunkin kielen normiarvot. Wagner ja Braun (2003) puolestaan totesivat, että eri kielissä voi havaita kulttuurisista stereotyyppioista johtuvia

eroja äänen laadussa. Esimerkiksi puolaa puhuvien ääntä on yleisesti pidetty kirkkaana ja italialaisten karheana ja Wagner ja Braun löysivät tukea näille oletuksille akustisista analyyseistaan. Bruyninckx (1994) puolestaan tutki kielen vaihtamisen aiheuttamia muutoksia kaksikielisten äänessä ja totesi, että kvaliteetissa oli enemmän vaihtelua kahden kielen (espanja ja katalaani) välillä kuin kielten sisällä.

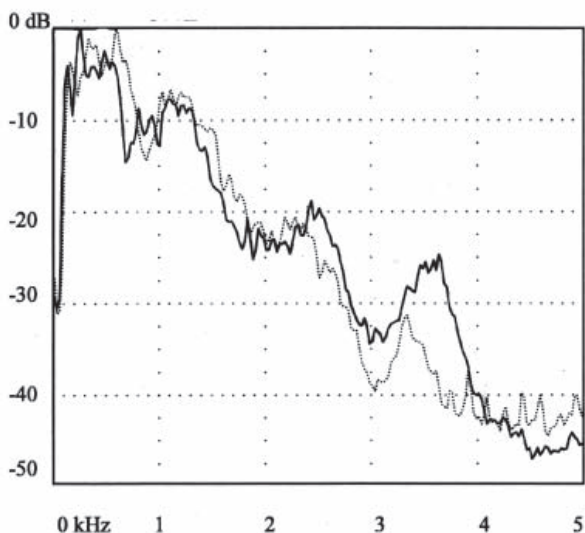
4.6.1 Näyttelijänformantti

Keskiarvospektrin on todettu olevan hyvä keino tutkia laulajanformanttia jatkuvasta ääninäytteestä (Sundberg 2001). Laulajanformantilla tarkoitetaan n. 3 kHz:n kohdalle sijoittuvaa voimakasta, kolmannen, neljännen ja viidennen formantin yhteisvaikutuksesta rakentuvaa huippua ns. klassisten mieslaulajien keskiarvospektrissä. Laulajanformanttia pidetään olennaisena piirteenä länsimaisten ooppera- ja konserttilaulajien äänissä, sillä tämä mahdollistaa äänen kantamisen orkesterin ylitse. (Sundberg 1987: 118–119; Sundberg 1995.)

Timo Leino (1976, 1994) puolestaan löysi sukulaisilmiön laulajanformantille miesten puheäänen keskiarvospektristä; näyttelijänformantti tai puhujanformantti on voimakas yläsävelhuippu n. 3500 Hz:n eli 3.5 kHz:n kohdalla (ja n. 4.5 kHz:n kohdalla naisilla), joka on tyypillinen, joskaan ei yksilöllisistä eroista johtuen välttämätön, hyväksi arvioitujen äänten keskiarvospektrissä. Se siis sijaitsee n. 500 Hz–1 kHz laulajanformanttia korkeammalla ja on tätä intensiteetiltään heikompi: 15–25 dB vaimeampi spektrin voimakkaimpaan, yleensä alle 1 kHz:n alueelle sijoittuvaan komponenttiin verrattuna (ks. myös Leino ja Kärkkäinen 1995; Leino ja Toivokoski 1995.)

Kuviossa 1 on miesnäyttelijäopiskelijan luentänäytteen keskiarvospektri ennen ja jälkeen kahdeksan kuukauden pituisen intensiivisen ääniharjoitusjakson. Kyseisen opiskelijan äänessä on esiintynyt melko voimakas keskittymä, puhujanformantti, 3–5 kHz:n alueella jo

ennen harjoitusjaksoa, mikä indikoi äänen hyvää laatua. Harjoituksen jälkeen spektrin kaltevuus on loiventunut ja siihen on muodostunut 3.5 kHz:n kohdalle näyttelijänformantti, joka näkyy spektrissä voimakkaampana ja selvästi ympäristöstään erottuvana huippuna. Tämän taustalla on ääniraon sulkeutumisenopeuden ja tiiviiden kasvu, mikä kuuluu äänessä tavallista paremmin ja kirokkaammin soivana ja paremmin kuuluvana luonnollisena äänen laatuna. (Laukkanen & Leino 1999: 173–174.)



KUVIO 1. Miesnäyttelijäopiskelijan luentanäytteen keskiarvospektri ennen (pisteviiva) ja jälkeen (ehyt viiva) kahdeksan kuukauden intensiivisen äänenkoulutuksen. Vaaka-akselilla taajuus kilohertseinä (kHz), pystyakselilla voimakkuus desibeleinä (dB).

Lähde: Laukkanen & Leino 1999: 173.

Useat tutkimukset ovat myöhemmin vahvistaneet näyttelijänformantin löytymisen eri kieliä puhuvien miesnäyttelijöiden keskiarvospektreistä. Esimerkiksi Nawka, Anders, Cebulla ja Zurakowski (1997) löysivät saksalaisten miesnäyttelijöiden keskiarvospektreistä energiatason nousua 3150 ja 3700 Hz:n taajuuksilta voimakkaissa ja kirkkaissa äänissä. Keskiarvospektrin muodon todettiin olevan loivemmin laskeva muun muassa karheiden äänien keskiarvospektriin verrattuna.

Norjalainen Irene Velsvik Bele (2006) puolestaan löysi enemmän äänienergiaa näyttelijänformanttialueella koulutetuissa näyttelijöiden ja opettajien äänissä kuin kouluttamattomissa etenkin voimakkaassa fonaatiossa. Belen tutkimuksessa näyttelijänformantti tuntui liittyvän F4:n taajuuden laskemiseen lähemmäs F3:a. Myös Laukkanen, Syrjä, Laitala ja Leino (2004) havaitsivat korkeiden osasävelten vahvistamiseen tähtäävän ääniharjoittelun voimistavan äänienergiaa näyttelijänformanttialueella.

Pinczower ja Oates (2005) havaitsivat australialaisten näyttelijöiden ääniä tutkiessaan, että akustinen äänienergia vahvistui 2–4 kHz:n alueella etenkin näyttelijöiden pyrkiessä maksimaalisesti kantavaan ääneen. Tämä korreloi perkeptuaalisissa arvioinneissa kantavan ja jännitteisen äänen laadun kanssa. Myös Master, De Biase, Brasília ja Laukkanen (2007) löysivät suuremman alfa-suhdeluvun ja voimakkaamman äänienergian näyttelijänformanttialueella brasilialaisten näyttelijöiden kantaviksi arvioituissa äänissä. Energiatason kohoamista on löydetty myös n. 2 kHz:n alueella amerikkalaisten näyttelijöiden pyrkiessä kantavaan ”kutsuhuuto”-kvaliteettiin ns. Lessac-ääniharjoitusmetodilla (Acker 1987; Raphael & Scherer 1987).

5. Akustiset analyysit, kuuntelukokeet ja katselukoe

5.1 Tutkimuskysymykset

- Miten mielikuva espanjalaisesta ääntämisestä vaikuttaa suomalaisiin vokaaleihin?
 - ◆ Muuttuvatko formanttitaajuudet (F1, F2 ja F3) ja niiden välinen etäisyys taajuusasteikolla, perustaajuus (F0) tai keskiäänitaso (Leq)?
 - ◆ Muuttuuko komponenttien voimakkuus keskiarvospektrissä 2–5 kHz:n taajuusalueella?
 - ◆ Liittyykö mahdollinen muutos spektrin kaltevuudessa keskiäänitason tai formanttitaajuuksien keskinäisten etäisyyksien muutokseen?
 - ◆ Vaikuttaako mielikuva espanjalaisesta ääntämisestä kuulohavainnon perusteella vokaalien etisyyteen?
 - ◆ Kuulostavatko espanjalaisittain äännettyt vokaalit hyväksyttäviltä suomalaisessa kontekstissa?
- Millaisia piirteitä suomenkieliseen proosaluentaan siirtyy, jos opiskelijat soveltavat siihen ”espanjalaista” puhumisen tapansa?
 - ◆ Muuttuvatko äänen perustaajuus, perustaajuusjakauma, keskiäänitaso, keskiarvospektrin huippujen sijainti taajuusasteikolla ja spektrin kaltevuus verrattuna tavalliseen proosaluentaan?
 - ◆ Miten mielikuva espanjalaisesta puhumisen tavasta vaikuttaa kuulohavainnon perusteella opiskelijan äänen kiinteyteen, väriin, sijoitukseen, energisyyteen ja laatuun, puhe nopeuteen sekä ääntämisen selkeyteen suomenkielisessä proosatekstiluennassa?

- Ovatko opiskelijoiden äänet erilaisia heidän puhuessaan espanjankielisiä repliikkejä verrattuna suomenkielisiin repliikkeihin?
 - ♦ Muuttuvatko perustaajuus, keskiäänitaso, keskiarvospektrin huippujen sijainti taajuusasteikolla ja spektrin kaltevuus?
- Onko opiskelijoiden liikkeiden ja eleiden määrässä, nopeudessa, suunnassa ja laadussa (eleiden virtavuudessa ja jatkuvuudessa) sekä kehonkäytön keveydessä ja energisyydessä näköhavainnon perusteella eroa heidän näytellessään espanjaksi tai suomeksi?

Koska opiskelijat olivat vaikuttaneet energisiltä näytellessään vieraalla kielellä, tarkastelun kohteena ovat myös:

- mitkä akustiset ja perkeptuaaliset piirteet liittyvät havaintoon energisestä puheesta?
- mitkä perkeptuaaliset piirteet liittyvät energiseltä vaikuttavaan liikkumiseen?

5.2 Tutkimusmateriaali

Tarkastelun kohteena ovat kaikki *Juhannustanssit*-näytelmässä mukana olleet näyttelijäopiskelijat, 7 miestä ja 7 naista, iältään 22–27-vuotiaita. Heitä kutsutaan koodinimillä Mies 1–Mies 7 sekä Nainen 1–Nainen 7. Kaikkien äänet olivat ääninäytteitä otettaessa kuulohavainnon perusteella terveitä.

Nauhoitukset tehtiin Tampereen yliopiston puheopin laitoksen akustoidussa äänitysstudioissa (JE 500). Niissä käytettiin DAT-nauhuria (TASCAM DA-30MK II), JK1-mikrofonivahvistinta sekä Brüel ja Kjær 4165 -mittamikrofonia, joka oli asetettu vakioetäisyydelle 40 cm:n päähän koehenkilön suusta.

Jokaiselta *Juhannustanssit*-näytelmässä näytelleeltä opiskelijalta nauhoitettiin tarkasteltava äänimateriaali kahdella eri nauhoituskeralla. Ensimmäinen nauhoitus järjestettiin tammikuussa vuonna 1998 ennen espanjankielisten harjoitusten alkamista ja jälkimmäinen helmikuussa 1999 eli näytelmän harjoitus- ja esityksiperiodin jälkeen. Nauhoitusten välisenä aikana opiskelijat eivät saaneet mitään muuta kuin *Juhannustanssit*-näytelmän valmistamiseen liittyvää ääni- tai puheopetusta.

5.2.1 *Vokaalit*

Jokaiselta opiskelijalta nauhoitettiin kaikki suomen vokaalit siten, että jokaisen vokaalin välissä oli muutaman sekunnin tauko. Ensimmäinen ja viimeinen vokaali äännettiin kahteen kertaan [a, e, i, æ, ø, y, o, u, a, e]. Ensimmäinen [a:] ja viimeinen [e:] jätettiin analysoimatta, jotta lauseintonaation mahdollinen vaikutus ääntämiseen vältettäisiin. Vokaalit nauhoitettiin sekä erikseen että johtolauseen jälkeen äännettyinä ("Tämä on a", "tämä on e" jne.).

Jälkimmäisessä, vuonna 1999 tehdyssä nauhoituksessa sekä irralliset vokaalit että johtolauseetta seuranneet vokaalit sanottiin kahdella eri tavalla: tavanomaisesti äännettyinä ja siten, että opiskelija kuvitteli vokaalin olevan espanjalainen vokaali. Koska espanjassa ei esiinny [æ],[ø] tai [y] -vokaaleita, opiskelijoiden piti kuvitella omaan lyhytaikaiseen espanjan harjoitteluunsa perustuen, millaisia nämä vokaalit olisivat espanjalaisittain äännettyinä. Espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa myös johtolause oli espanjaksi: "Esto es a". Opiskelijat saivat itsekseen harjoitella tehtävää äänityspaikalla muutaman kerran juuri ennen nauhoitusta, mutta muuten sitä ei harjoiteltu.

Jatkossa näistä kolmesta eri vokaalinäytteestä käytetään nimi-tyksiä tavalliset vokaalit 1998 (= vuonna 1998 äänitetyt, tavallisesti äännetyt vokaalit), tavalliset vokaalit 1999 (= vuonna 1999 äänitetyt,

tavallisesti äännettyt vokaalit) ja espanjalaisittain äännettyt vokaalit (= vuonna 1999 äänitetyt vokaalit, jotka äännettiin käyttäen mielikuvaa espanjalaisista vokaaleista).

5.2.2 Proosaluenta

Opiskelijoilta nauhoitettiin molemmilla äänityskerroilla vokaalien lisäksi suomenkielinen proosatekstikatkelma, jolla ei ollut mitään tekemistä *Juhannustanssien* kanssa. Teksti oli Lauri Viidan *Moreeni*-romaanista katkelma, jota Tampereen yliopiston puheopin laitoksella on vuosien ajan käytetty standarditekstinä tutkimuksissa. Katkelma kestää luettuna yli minuutin. Jälkimmäisellä nauhoituskerralla äänitettiin tavallisen proosaluennan lisäksi sama teksti ”espanjalaisittain” luettuna: opiskelijoita pyydettiin kuvittelemaan, että kyseessä olisi espanjankielinen teksti ja lukemaan sen ikäänkuin he puhuisivat espanjaa. Ohje oli siis sama kuin vokaaleja äänitettäessä. Heitä kehoitettiin kuitenkin varomaan, että mielikuva ei aiheuttaisi suomenkielisten äänteiden vääristymistä.

5.2.3 Repliikit

Jokainen opiskelija valmisteli *Juhannustanssit*-näytelmässä esiintyneistä repliikeistään koosteen, joka puhuttuna kesti vähintään minuutin verran. Mikäli opiskelijalla ei ollut yhtenäistä monologia, jonka kesto olisi ollut riittävä keskiarvospektrin laskentaa varten, hän keräsi lisäksi dialogeistaan lisämateriaalia siten, että repliikit olivat samassa järjestyksessä kuin ne näytelmän kohtauksissa esiintyivät. Useimmiten repliikit siis oli koottu yhdestä tai kahdesta kohtauksesta. Repliikit nauhoitettiin puheopin laitoksen äänitysstudioissa esitysjakson jälkeen vuonna 1999 sekä suomeksi että espanjaksi. Näyttelijöitä pyydettiin ajattelemaan puhuessaan kohtauksen tunnelmaa

ja tapahtumia, joissa repliikit esiintyivät, jotta puheen tapa lähestyisi näyttämöpuhunutta.

5.2.4 Kuvamateriaali

Kuvamateriaalina käytettiin *Juhannustanssit*-näytelmän 19.1.1999 Teatterimontussa taltioitua suomenkielistä esitystä ja päivää myöhemmin samassa paikassa taltioitua espanjankielistä versiota *Baile de San Juan*. Esitykset oli digitaalisesti tallentanut sama kuvaaja dvcam-kameralla (Sony DSR300). Katselukoetta varten valittiin 12 kohtausta *Juhannustansseista* ja samat 12 kohtausta *Baile de San Juanista*. Kohtaukset olivat kestoltaan 1–3 minuuttia. Kohtaukset valittiin siten, että katselukokeessa arvioitavan näyttelijän fokus oli kohtauksessa pääsääntöisesti puheessa, ei esimerkiksi koreografoidussa tanssissa tai jossain toiminnassa puheen aikana. Tämän vuoksi kahdelta naisopiskelijalta ei löytynyt arviointiin sopivaa kohtausta. Tallenteet oli aikanaan kuvattu ottamatta huomioon, että niitä vertailtaisiin myöhemmin toisiinsa. Näin ollen monia kohtauksia ei voinut käyttää senkään takia, että kuva kohdistuu eri asioihin kohtauksen kahdessa taltiinnissa.

5.2.5 Yhteenveto tutkimusmateriaalista

Vuonna 1998 (ennen espanjan harjoitusta) kerätty materiaali

- Äänimateriaali
 - ◆ Tavallisesti äännettyt vokaalit
 - ◆ Tavallisesti äännetty proosaluenta

Vuonna 1999 (espanjan harjoituksen jälkeen) kerätty materiaali

- Äänimateriaali
 - ◆ Tavallisesti äännettyt vokaalit
 - ◆ Espanjalaisittain äännettyt vokaalit

- ◆ Tavallisesti äännetty proosaluenta
- ◆ Espanjalaisittain äännetty proosaluenta
- ◆ Suomenkieliset repliikit *Juhannustanssit*-näytelmästä
- ◆ Espanjankieliset repliikit *Juhannustanssit*-näytelmästä
- Kuvamateriaali
 - ◆ *Juhannustanssit*-näytelmän suomenkielinen esitys
 - ◆ *Juhannustanssit*-näytelmän espanjankielinen esitys

5.3 Tutkimusmenetelmät

5.3.1 Vokaalien akustiset analyysit

Vokaalien formanttirakenne analysoitiin spektrogrammeista, jotka opiskelija Marja Laitala teki opiskelutyönään puheopin laitoksen proseminaaria varten. Lisäksi vokaalien F2-arvot jaettiin F1:llä sekä F3-arvot F2:lla. Tällä haluttiin selvittää formanttien etäisyys toisistaan taajuusasteikolla. Espanjalaisittain äänneistä vokaaleista sekä samalla kerralla nauhoitetuista, tavallisesti äänneistä vokaaleista analysoitiin perustaajuus (F0), keskiäänitaso (Leq) sekä 2–5 kHz:n alueen voimakkain huippu keskiarvospektrissä, jotta nähtäisiin ”espanjalaisen” mielikuvan vaikutus sävelkorkeuteen, voimakkuuteen ja äänen kiinteyteen vokaaleja äännettäessä. Keskiäänitason, F2:n taajuuden, F3:n ja F2:n välisen etäisyyden sekä 2–5 kHz:n alueen voimakkaimman huipun välistä yhteyttä tutkittiin korrelaatioanalyysillä. Tämän tarkoituksena oli selvittää johtuvatko mahdolliset muutokset keskiarvospektrissä äänen voimakkuuden kohoamisesta vai esimerkiksi ääntämistavasta, jonka vaikutus heijastuu formanttien sijoittumiseen taajuusasteikolla. Myös äänen voimakkuuden suhdetta äänen korkeuteen tutkittiin korrelaatioanalyysillä.

Marja Laitala teki spektrogrammit Kay Elemetricsin CSL:llä. Spektrogrammeissa käytettiin 100 Hz:n kaistaleveyttä. Formanttitaajuuksien muutoksen tilastollista merkitsevyyttä tarkasteltiin Wilcoxonin parittaisella testillä, joka tehtiin SPSS 11.0 for Windows -tilasto-ohjelmalla.

Perustaajuus-, keskiäänitaso- sekä keskiarvospektrianalyysit tehtiin Intelligent Speech AnalyserTM -ohjelmalla (kehittänyt DI Raimo Toivonen). Pearsonin korrelaatioanalyysi tehtiin SPSS 11.0 for Windows-ohjelmalla.

5.3.2 Vokaalien kuuntelukoe

Kuuntelukokeeseen osallistui viisi äänen arviointiin tottunutta 28–58 -vuotiasta naista, jotka olivat vokologian opettajia tai opinnoissaan pitkälle edenneitä vokologian opiskelijoita. Koe järjestettiin syksyllä 2003 puheopin laitoksen akustoidussa puheentutkimuslaboratoriossa.

Arviointijoiden tehtävänä oli arvioida jokaisen opiskelijan erikseen äänneystistä vokaaleista kolmea eri versiota (1998 ja 1999 tavallisesti äännetty vokaali sekä 1999 nauhoitettu espanjalaisittain äännetty vokaali). Nämä versiot esitettiin satunnaistetussa järjestyksessä. He vertailivat kunkin vokaalin kolmen eri version etisyyssastetta keskenään skaalalla 1–3 siten, että numero 1 merkitsi vähiten etisyyttä ja 3 eniten etisyyttä (arviointikaavake liitteessä 1). Samaa numeroa sai käyttää useampaan kertaan, mikäli vokaalit olivat etisyyden suhteen arvioijan mielestä keskenään samanlaisia. Jos kaikki kolme [e:]-vokaalia kuulostivat esimerkiksi olevan hyvin etisesti äännettyjä ja keskenään yhtä etisiä, arviointija saattoi merkitä jokaiselle vokaalille numeron 3. Arvioijat merkitsivät vokaalin kohdalle etisyyssarvion lisäksi kirjaimen E, mikäli vokaali kuulosti jostain syystä niin oudolta, ettei sitä voi pitää hyväksyttävänä suomenkielisenä vokaalina. Tällaisessa

tapauksessa arvioitsijoita pyydettiin kirjoittamaan kaavakkeeseen hylkäämisen syy. Halutessaan he saivat kirjoittaa kaavakkeeseen myös muita vokaaleihin liittyviä kommentteja.

Arvioitsijat kuuluivat siis jokaisen neljäntoista opiskelijan kahdeksasta vokaalista kolme eri versiota. He kuuluivat kunkin vokaalin eri versiot kaksi kertaa peräkkäin, jonka jälkeen he merkitsivät kaavakkeeseen arvionsa ennen siirtymistään seuraavaan vokaaliin. Halutessaan arvioija sai pyytää myös kolmatta kuuntelukertaa, mikäli arviointi tuntui epävarmalta. Tätä mahdollisuutta kuuntelijat käyttivät kuitenkin vain muutamassa näytteessä.

Arvioitsijoille ei kerrottu, että kuuntelunauhalla yhden naisopiskelijan vokaalinäytteet esitettiin kahteen kertaan (kukin arvioitsija arvioi siis kaiken kaikkiaan 360 vokaalia). Tämän opiskelijan kahden vokaalisarjan välissä oli viiden opiskelijan näytteet ja vokaaliversioiden järjestys oli eri toisella kerralla. Kuunteluttamalla samat vokaalit kahteen kertaan pyrittiin selvittämään oliko arvioitsijoiden pisteytystapa toisella kertaa samanlainen kuin ensimmäisellä. Eri kuuntelijoiden arvioiden välisen luotettavuuden (*inter-rater reliability*) tarkastelussa käytettiin Cronbachin alfa-arvoja sekä kunkin kuulijan arvioiden konsistenssin (*intra-rater reliability*) tarkastelemisessa Spearmanin korrelaatioanalyysia.

Ääninäytteiden toistossa käytettiin Minidisc Deck Sony MDS-JE500 -soitinta sekä Genelec Biamp 1019A -vahvistinta. Etisyysarvioiden erojen tilastollista merkitsevyyttä tarkasteltiin Microsoft Excel -tilastolaskentaohjelman Studentin parittaisella t-testillä. Cronbachin alfa ja Spearmanin korrelaatioanalyysi laskettiin SSPS 11.0 for Windows -tilasto-ohjelmalla.

5.3.3 Repliikkien ja proosaluennan akustiset analyysit

Sekä repliikinäytteistä että kaikista kolmesta proosaluennanäyttees-
tä mitattiin perustaajuus (F0), perustaajuuden vaihtelualue, keski-
äänitaso (Leq) sekä keskiarvospektri. Perustaajuusjakamaa analy-
soitaessa mukaan laskettiin puolisävelaskelina (psa) kaikki sävelkor-
keudet, joiden osuus oli yli 2 % näytteen perustaajuusesiintymästä.

Keskiarvospektrin korkeimpien huippujen taajuus mitattiin
1000 Hz:n välein eli perustaajuusalueen (L0) lisäksi mitattiin korkeim-
man alle 1 kHz:n taajuusalueelle sijoittuvan huipun (L1) taajuus ja 1–
2 kHz:n alueella sijaitsevan korkeimman huipun (L2) taajuus. Samoin
mitattiin L3:n (= korkein huippu 2–3 kHz:n alueella), L4:n (3–4 kHz)
sekä L5:n (4–5 kHz) taajuus. Keskiarvospektristä laskettiin 1 kHz:n
ala- ja yläpuolisten taajuuskaistojen välistä voimakkuussuhdetta eli
spektrin kaltevuutta kuvaava arvo. Tämä saatiin vähentämällä jo-
kaisen ääninäytteen yli 1 kHz:n taajuusalueen voimakkaimman hui-
pun äänenpainetasosta (SPL) spektrin voimakkaimman, taajuudel-
taan 1 kHz:n alapuolelle sijoittuvan huipun (L0) äänenpainetaso (eli
SPL [1–5 kHz] - SPL [50 Hz–1 kHz]) ja laskemalla näin saatujen desi-
belilukujen keskiarvo. 1–2 kHz:n, 3–4 kHz:n ja 4–5 kHz:n taajuus-
kaistan voimakkuussuhdetta spektrin voimakkaimpaan huippuun
tarkasteltiin myös erikseen vastaavilla vähennyslaskuilla eli SPL (L2) -
SPL (L0), SPL (L3) - SPL (L0), SPL (L4) - SPL (L0) ja SPL (L5) - SPL(L0).
Lisäksi laskettiin huippujen etäisyys toisistaan miesten näyttelijänfor-
mantin taajuusalueella suhdeluvulla L4/L3 sekä naisten näyttelijän-
formanttialueella suhdeluvulla L5/L4.

Keskiäänitason ja keskiarvospektrin kaltevuuden suhteen tar-
kastelua varten tehtiin Pearsonin korrelaatioanalyysi.

Keskiarvospektrit analysoitiin HP3561A Signal Analyzer -laitteella (kaistaleveys 25 Hz). Keskiarvospektrianalysissa näytteistä poistettiin [s]:n kaltaiset korkeat taajuudet DI Pekka Lehdon rakentaman ns. s-portin avulla. F0, F0:n vaihtelualue ja Leq laskettiin Intelligent Speech Analyser™ -ohjelmalla (ISA) (kehittänyt DI Raimo Toivonen). Akustisten parametrien erojen tilastollista merkitsevyyttä tarkasteltiin Wilcoxonin parittaisella testillä. Pearsonin korrelaatioanalyysi ja Wilcoxonin testi tehtiin SSPS 11.0 for Windows-ohjelmalla.

5.3.4 Proosaluennan kuuntelukoe

Proosaluennan kuuntelukoe järjestettiin syksyllä 2000 puheopin laitoksen äänentutkimuslaboratoriossa (ts. samassa paikassa ja samalla laitteistolla kuin vokaalikuuntelukoe). Arvioitsijoina oli neljä äänen arviointiin tottunutta puheopettajaa, joista kolme osallistui myös vokaalien kuuntelukokeeseen. He arvioitsivat jokaisen opiskelijan äänen kiinteyttä, väriä, sijoitusta, energisyyttä ja laatua, puhenopeutta sekä ääntämisen selkeyttä vertaamalla 1998 äänitettyä proosaluentaa saman lukijan vuotta myöhemmin nauhoitettuun *Moreeni*-katkelmaan, jonka opiskelija oli lukenut kuvittelemalla, että teksti oli espanjaa. Näytteet esitettiin satunnaistetussa järjestyksessä (ts. vuoden 1998 näyte esitettiin välillä ensimmäisenä, välillä jälkimmäisenä) eivätkä arvioitsijat tienneet, että toisessa näytteessä käytettiin espanjalaista luentamielikuvaa. Arvioiduista äänen piirteistä ei katsottu tarpeelliseksi tehdä mallinauhaa, koska arvioitsijat olivat kokeneita äänen arvioitsijoina ja osallistuneet useasti aiemmin vastaaviin kuuntelukokeisiin.

Kuuntelukokeessa käytetty arviointikaavake (liite 2) laadittiin tätä tutkimusta varten ja parametrit valittiin ottaen huomioon äänen

ja puheen piirteet, joiden muutoksista sekä opiskelijat että heidän opettajansa olivat tehneet kuulohavaintoon perustuvia huomioita harjoitusprosessin aikana. Pisteytys tehtiin kaavakkeeseen skaalalla 1–5. Asteikon ääripäissä olivat vastakohtat, esimerkiksi 1 = hyvin tai liian etinen, 5 = hyvin tai liian takainen. Arvioitsijat merkitsivät kaavakkeeseen myös oliko luenta hyväksyttävää suomenkielistä luentaa. Jokainen arvioitsija teki 196 arviointimerkintää, joten arviointeja tuli yhteensä 784. Arviointien luotettavuutta tarkasteltiin parametreittain Cronbachin alfa -reliabiliteettikertoimen avulla. Puheen energisyyden suhdetta muihin muuttujiin tarkasteltiin Spearmanin korrelaatioanalyysillä.

Keväällä 2004, kolme ja puoli vuotta kuuntelututkimuksen jälkeen, samoja arvioitsijoita pyydettiin kuuntelemaan ja arvioimaan uudelleen samalla kaavakkeella viiden opiskelijan luentanäytteet (*Moreeni* 1998 ja *Moreeni* 1999 espanjalaisittain äännettynä). Jälkimmäiseen kuuntelukokeeseen näytteet valittiin arpomalla ja uudelleen arvioitavaksi tuli kahden naisen ja kolmen miehen proosaluentanäytteet. Kuuntelukokeen uusinnalla haluttiin saada selville, miten pysyviä arviot olivat. Arvioiden konsistenssia tutkittiin Spearmanin korrelaatioanalyysin avulla.

Kunkin parametrin kahden luentakerran välisen eron tilastollista merkitsevyyttä tarkasteltiin Microsoft Excel -tilastolaskentaohjelman Studentin parittaisella t-testillä. Cronbachin alfa-arvot ja Spearmanin korrelaatiokertoimet laskettiin SSPS 11.0 for Windows -tilasto-ohjelmalla.

5.3.5 Katselukoe

Katselukokeessa viisi liikkeen- tai tanssinopettamisen ammattilaista, joilla kaikilla oli kokemusta näyttelijäopiskelijoiden kouluttamisesta, katsoi ja arvioi dvd-levyltä kahdentoista opiskelijan (7 miehen ja 5 naisen) kehonkäyttöä ja eleitä.

Kukin kohtaus esitettiin arvioitsijoille sekä suomenkielisenä että espanjankielisenä versiona kaksi kertaa, jonka jälkeen heitä pyydettiin merkitsemään arviot kaavakkeeseen. Kohtaukset esitettiin äänetöminä, jotta arvioitsijat eivät olisi tienneet minkä kielinen kohtaus oli kyseessä ja jotta ääni ei olisi häirinnyt arvioitsijan keskittymistä liikkeeseen. Kohtaukset oli kuvattu suurimmaksi osaksi niin kaukaa, että arvioni mukaan huulilta lukemalla ei suurimmassa osassa kohtauksia pystynyt arvioimaan kumpi kieli oli kyseessä. Suomen- ja espanjankieliset versiot esitettiin arvioitsijoille satunnaistetussa järjestyksessä. Kussakin kohtauksessa katselijoita pyydettiin keskittymään vain yhteen määrättyyn opiskelijaan kerrallaan ja arvioimaan tämän kehonkäyttöä kahdessa eri versiossa toisiinsa.

Arviointikaavakkeessa (liite 3) oli 8 parametria, joista yksi koski liikkeiden ja eleiden määrää, yksi liikkeiden ja eleiden nopeutta, kaksi liikkeiden ja eleiden suuntaa (ylöspäin ja poispäin kehosta), kaksi liikkeiden ja eleiden laatua (eleiden virtaavuus ja jatkuvuus) ja kaksi kokonaisvaikutelmaa kehonkäytöstä (keveys ja energisyys). Näitä arvioitiin skaalalla 1–5 (esim. 1 = vähän eleitä, 5 = paljon eleitä). Jokainen arvioitsija teki 192 arviointimerkintää, joten arviointeja tuli yhteensä 960. Parametrien valinnassa otettiin huomioon haastattelussa esille tulleet opiskelijoiden havainnot omasta kehonkäytöstään, jotta voitaisiin selvittää, näkyvätkö opiskelijoiden havainnoimat asiat myös ulospäin. Parametrien muotoilussa käytettiin hyväksi toisaalta opiskelijoiden käyttämiä sanoja, toisaalta Rudolf Labanin aikaan, tilaan, painoon ja virtaukseen liittyviä liikeparametreja (Laban 1988).

Labaniin saattoi tukeutua muun muassa liikkeiden ja eleiden laatuun liittyvien parametrien määrittelyssä; liikkeiden äkillisyys-jatkuvuus liittyy ajallisuuteen, pidätellyt-virtaavat liikkeet paremminkin kehon kokonaisvaltaiseen liikelaatuun ja hahmotukseen eli liikkeen sidottuun tai vapaaseen virtaukseen, josta opiskelijat haastatteluisissa usein puhuivat.

Ennen varsinaisia katselukokeita kaavaketta testattiin yhdellä katsojalla, jonka arvioiden jälkeen kaavaketta vielä muokattiin. Kaavakkeesta jätettiin tarpeettomana pois rentous-jännittyneisyys-parametri, sillä testikatsojan mukaan tämä tuntui liian yleiseltä ja vaikealta havainnoida ja rentous tuli hänen mukaansa esiin esimerkiksi liikkeen virtaavuudessa.

Koska osa katselukokeeseen osallistuneista arvioitsijoista asuu Helsingissä ja osa Tampereella, yhteisiä aikoja oli vaikea löytää. Katselukoetilaisuuksia järjestettiin kolme: kaksi Teatterikorkeakoulun videohuoneessa ja yksi Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksella omassa työhuoneessani. Tämän vuoksi kaksi arvioitsijaa näki kohtaukset eri dvd-laitteella ja eri televisiosta kuin kolme muuta. Televisiot erosivat hieman tuumakooltaan, mutta olivat laadultaan kutakuinkin saman tasoisia. Katselukoetilanne kesti noin kaksi tuntia (jokaisessa kokeessa pidettiin pieni tauko keskellä).

Arviointien pysyvyyden ja luotettavuuden selvittämiseksi samoja viittä liikkeen ja tanssin ammattilaista pyydettiin arvioimaan viiden näyttelijän näytteet uudelleen noin vuosi ensimmäisen katselukokeen jälkeen. Uusintakokeen kohtaukset arvottiin ja uudelleen arvioitavaksi valikoitui kahden naisnäyttelijän ja kolmen miesnäyttelijän näytteet. Arvioinnissa käytettiin samoja laitteita ja samaa kaavaketta kuin ensimmäisellä katselukerralla.

Arvioiden konsistenssin tarkasteluun käytettiin Spearmanin korrelaatiokerrointa. Eri muuttujia koskevien arviointien luotettavuutta tarkasteltiin Cronbachin alfa -reliabiliteettikertoimen avulla.

Teatterikorkeakoulussa katselukokeessa käytettiin JVC Interi Art AV-32WFT1EPG -televisiota (näyttö 32 tuumaa) sekä Sony DVP-NS400D -DVD-laitetta. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksella käytettiin Salora 28SE50 Blues -televisiota (näyttö 28 tuumaa) ja Pioneer DVR 5100 H-S -DVD-laitetta. Kunkin parametrin espanjankielisistä ja suomenkielisistä kohtauksista arvioitun eron tilastollista merkitsevyyttä tarkasteltiin Microsoft Excel -tilastolaskentaohjelman Studentin parittaisella t-testillä. Cronbachin alfa ja Spearmanin korrelaatiokerroin laskettiin SSPS 11.0 for Windows -tilasto-ohjelmalla.

5.4 Tulokset

Kuvioissa 2 ja 3 on esitetty erikseen äännettyjen vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvot (tarkat arvot liitteissä 4 ja 5). Vokaalitaajuuksien prosentuaaliset erot ovat nähtävissä taulukoissa 2 ja 3.

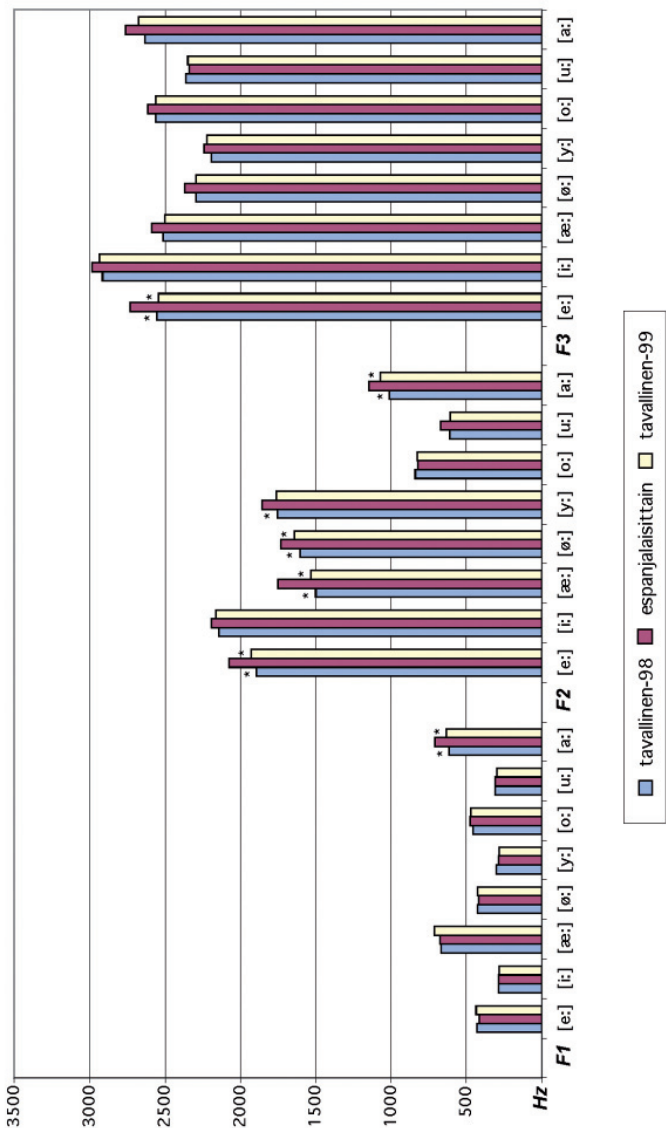
Koska erikseen ja johtolauseen jälkeen äännettyjen vokaalien analyyseissa ei paljastunut suuria eroja, taulukoissa ja kuvioissa näkyvät vain erikseen äännettyjen vokaalien tulokset. Mikäli johtolauseen yhteydessä äännettyissä vokaaleissa oli eriäviä tuloksia, ne tulevat esiin tekstissä.

5.4.1 Tavalliset vokaalit 1998 verrattuina espanjalaisittain äännettyihin vokaaleihin

Suurin ero 1998 äänitettyjen tavallisten vokaalien ja vuotta myöhemmin taltioitujen espanjalaisittain äännettyjen vokaalien välillä löytyi [a:]-vokaalista, jonka kaikki formanttitaajuudet kohosivat miehillä n. 5–13 % (taulukko 2) ja naisilla 5–7 % (taulukko 3), kun vokaali lausuttiin espanjalaisittain. Ensimmäinen ja toinen formantti nousi merkittävästi miesten kaikissa [a:]-vokaalinäytteissä: sekä erikseen (kuvio 2) että johtolauseen jälkeen (F1:ssä p 0.028 ja F2:ssa p 0.018) äännettyinä. Naisilla F2 kohosi tilastollisesti merkittävästi erikseen äännetyssä [a:]ssa (kuvio 3).

Miehillä sekä F2:n että F3:n taajuus kohosi espanjalaisittain äännetyssä [e:]-vokaalissa. F2:n taajuus kohosi myös [æ:], [y:] ja [ø:] -vokaaleissa, vaikka näitä vokaaleja ei esiinny espanjan kielessä. Tämä tendenssi on havaittavissa sekä miesten että naisten näytteissä, mutta miehillä muutos on hieman suurempi: naisilla näiden vokaalien F2:n taajuus nousi n. 6–9 %, miehillä n. 6–14 %. Naisilla muutos oli tilastollisesti merkittävä erikseen äännetyssä [y:] -vokaalissa, kun taas miehillä muutos oli kaikissa näissä irrallisissa vokaaleissa tilastollisesti merkittävä.

Naisilla F1:n taajuus laski selvästi (n. 16 %) espanjalaisittain äännetyssä [i:] -näytteessä, kun taas miehillä ei mitään muutosta tapahtunut. F1:n laskua on havaittavissa miesten ja naisten [e:] ja [y:] -vokaaleissa sekä miesten [ø:] -vokaalissa, mutta muutokset eivät olleet tilastollisesti merkittäviä.



KUVIO 2. Formanttitaajuuksien (F1, F2 ja F3) keskiarvot miesten (n = 7) tavallisissa vokaaleissa 1998 ja 1999 sekä espanjalaisittain äännetyissä vokaaleissa 1999. Espanjalaisittain äännettyjen vokaalien formanttitaajuuksia on verrattu tavallisiin vokaaleihin 1998 sekä tavallisiin vokaaleihin 1999. Eron tilastollinen merkitsevyys (Wilcoxonin parittainen testi) on merkitty asteriskilla tavallisesti äännettyä vokaalia kuvaavan pylvään päälle: * = $p < 0.05$.

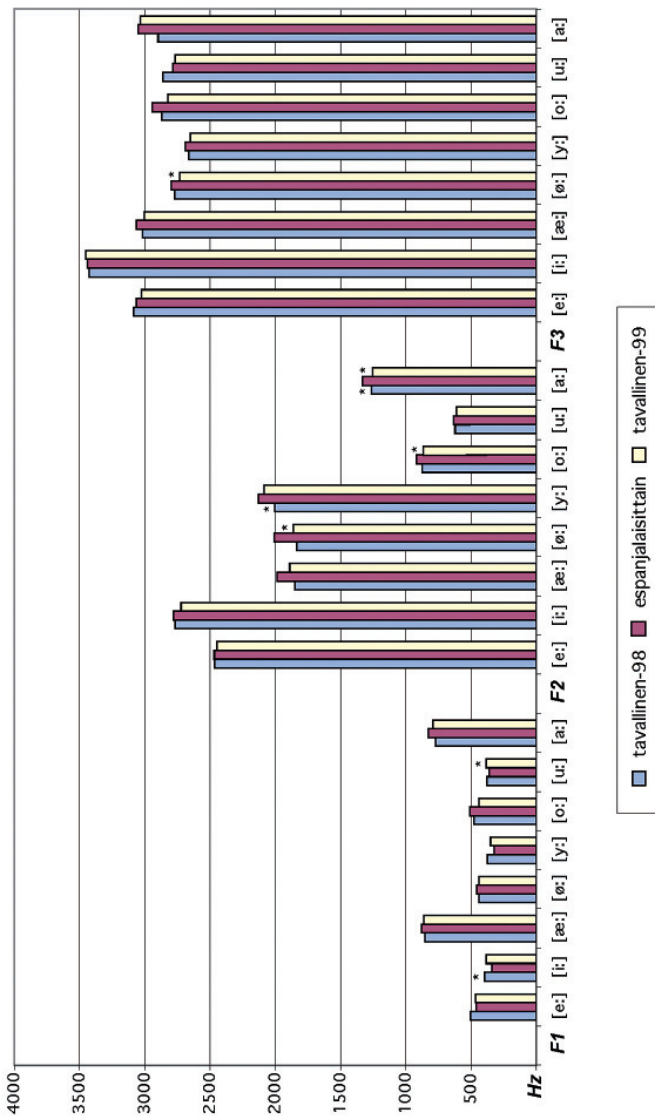
TAULUKKO 2. Formanttitaajuuksien prosentuaalinen ero miesten (n = 7) vokaaleissa. esp. vs t-98 = espanjalaisittain äännettyt vokaalit verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1998, esp. vs t-99 = espanjalaisittain äännettyt vokaalit verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1999, t-99 vs t-98 = tavalliset vokaalit 1999 verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1998.

	F1			F2			F3		
	esp.	esp.	t-99	esp.	esp.	t-99	esp.	esp.	t-99
	vs t-98 %	vs t-99 %	vs t-98 %	vs t-98 %	vs t-99 %	vs t-98 %	vs t-98 %	vs t-99 %	vs t-98 %
[e:]	-3.6	-5.3	1.6	8.7	7.0	1.8	6.5	7.0	-0.5
[i:]	0.0	2.1	-2.1	2.2	1.3	0.9	2.3	1.6	0.8
[æ:]	1.0	-5.9	6.6	14.4	12.6	2.1	2.9	3.4	-0.5
[ø:]	-1.9	-2.4	0.5	7.2	5.0	2.3	3.1	3.1	0.0
[y:]	-5.3	1.4	-6.8	5.6	5.2	0.5	2.2	0.8	1.5
[o:]	3.8	1.1	2.8	-2.2	-0.6	-1.6	2.0	2.0	0.0
[u:]	0.0	4.2	-4.4	8.8	9.9	-1.2	-0.9	-0.3	-0.6
[a:]	13.3	10.9	2.7	11.9	6.7	5.5	4.6	3.2	1.5

Takavokaaleissa [o:] ja [u:] ei ollut tilastollisesti merkitseviä muutoksia formanttien taajuuksissa. Miesten [o:]ssa F2:n taajuuden keskiarvo jopa laski hieman (2 %) espanjalaisittain äännettäessä. Muissa vokaaleissa toinen formantti nousi n. 2–14 % ja em. takavokaalien lisäksi vain [i:]ssä muutos ei ollut tilastollisesti merkitsevä. Naisilla toisen formantin taajuudet nousivat kaikissa espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa 0,1–9 %, mutta kuten edellä mainittiin, muutos oli tilastollisesti merkitsevä vain [y:] ja [a:] -vokaaleissa.

Vokaalien F2:n ja F1:n välinen etäisyys kasvoi merkitsevästi sekä miesten että naisten espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa (taulukot 4 ja 5). Tendenssi F2:n ja F1:n erkaantumisesta näkyy etenkin etuvokaaleissa²². Monilla koehenkilöillä espanjalaisittain äännettyissä

22 Etuvokaaleilla tarkoitetaan tässä foneettisia etuvokaaleita [i,y,e,ø,æ], joita äännettäessä kieli on suun etuosassa (Leino & Leino 1999: 65; vrt. Suomi, Toivanen & Ylitalo 2006: 189).



KUVIO 3. Formanttitaajuuksien (F1, F2 ja F3) keskiarvot naisten (n = 7) tavallisissa vokaaleissa 1998 ja 1999 sekä espanjalaisittain äännetyissä vokaaleissa 1999. Espanjalaisittain äännettyjen vokaalien formanttitaajuuksia on verrattu tavallisiin vokaaleihin 1998 sekä tavallisiin vokaaleihin 1999. Eron tilastollinen merkisevyys (Wilcoxonin parittainen testi) on merkitty asteriskilla tavallisesti äännettyä vokaalia kuvaavan pylvään päälle: * = $p < 0.05$.

vokaaleissa F3 ja F2 lähenivät toisiaan taajuusakselilla (erityisesti [a:]ssa), mutta muutos oli tilastollisesti merkitsevä vain naisten vokaaleissa. Miehillä F3 ja F2 lähenivät toisiaan vain johtolauseen jälkeen äännettyissä vokaaleissa, joissa F3/F2 -suhdeluvun keskiarvo oli vuoden 1998 näytteissä 2.37 Hz ja espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa 1.98 Hz (ero tilastollisesti erittäin merkitsevä eli p 0.000).

TAULUKKO 3. Formanttitaajuuksien prosentuaalinen ero naisten (n = 7) vokaaleissa. esp. vs t-98 = espanjalaisittain äännettyt vokaalit verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1998, esp. vs t-99 = espanjalaisittain äännettyt vokaalit verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1999, t-99 vs t-98 = tavalliset vokaalit 1999 verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1998.

	F1			F2			F3		
	esp.	esp.	t-99	esp.	esp.	t-99	esp.	esp.	t-99
	vs t-98	vs t-99	vs t-98	vs t-98	vs t-99	vs t-98	vs t-98	vs t-99	vs t-98
	%	%	%	%	%	%	%	%	%
[e:]	-9.1	-0.7	-8.4	0.1	0.7	-0.6	-0.7	1.4	-2.1
[i:]	-15.8	-12.3	-3.1	0.5	2.1	-1.6	0.3	-0.4	0.6
[æ:]	3.2	2.0	1.2	6.8	4.8	2.1	1.7	2.0	-0.3
[ø:]	3.3	3.3	0.0	8.6	7.3	1.5	0.9	2.3	-1.4
[y:]	-15.8	-8.4	-6.9	6.0	2.2	3.9	0.9	1.4	-0.5
[o:]	5.9	13.9	-9.3	5.1	6.1	-1.0	2.5	4.0	-1.7
[u:]	-4.1	-6.1	1.8	1.3	3.2	-2.0	-2.8	0.6	-3.4
[a:]	7.0	4.1	3.0	5.5	5.9	-0.5	5.0	0.6	4.5

5.4.2 *Tavalliset vokaalit 1999 verrattuina espanjalaisittain äännettyihin vokaaleihin*

Verrattaessa espanjalaisittain äännettyjä vokaaleja samalla äänityskerralla nauhoitettuihin tavallisesti äännettyihin vokaaleihin formanttitaajuuksien muutokset olivat usein samansuuntaisia mutta hieman vähäisempiä kuin ne olivat vuotta aiemmin nauhoitettuihin vokaaleihin

hin verrattuna (kuviot 2 ja 3 sekä taulukot 2 ja 3). Naisten irrallisissa espanjalaisittain äännetyissä vokaaleissa tilastollisesti merkitseviä eroja löytyi neljä: F1 laski [u:]ssa, F2 nousi [ø:]ssä, [a:]ssa ja [o:]ssa ja F3 laski [ø:]-vokaalissa. Naisten [i:]-vokaalin espanjalaisessa versiossa ensimmäinen formantti oli jälleen selvästi (n. 12 %) taajuudeltaan matalampi, mutta vain lauseyhteydessä, jossa eroa oli n. 19 %, muutos oli tilastollisesti merkitsevä (p 0,034).

F2:n keskiarvo oli [o:]ta lukuunottamatta kaikissa miesten espanjalaisittain äännetyissä vokaaleissa hieman korkeampi kuin tavallisissa vokaaleissa 1999. Ero oli tilastollisesti merkitsevä [æ:]ssä ja [ø:]ssä, kuten myös [a:]n ensimmäisessä ja toisessa formantissa sekä [e:]n toisessa ja kolmannessa formantissa, joita espanjalainen mielikuva oli nostanut taajuusasteikolla.

TAULUKKO 4. Formanttitaajuuksien etäisyyksiä kuvaavien suhdelukujen (F2/F1 ja F3/F2) keskiarvot miesten (n = 7) vokaaleissa sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi). t-98 = tavalliset vokaalit 1998, esp. = espanjalaisittain äännetyt vokaalit, t-99 = tavalliset vokaalit 1999. em = ei merkitsevä (p > 0.05).

FORMANTTIEN ETÄISYYS	t-98	esp.	t-99
F2/F1	3.67	3.97	3.77
vaihteluväli	1.51–8.34	1.41–9.01	1.61–9.25
F3/F2	2.03	1.99	2.07
vaihteluväli	0.78–6.05	1.15–4.15	1.20–5.30
MERKITSEVYYS	t-98 vs esp.	t-99 vs esp.	t-98 vs t-99
F2/F1	0.000	0.013	em
F3/F2	em	0.041	em

F2:n ja F1:n välinen etäisyys oli merkitsevästi suurempi sekä miesten että naisten espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa (taulukot 4 ja 5) kuin tavallisissa vokaaleissa 1999. Tendenssi F2:n ja F1:n erkaantumisesta oli nähtävissä etenkin etuvokaaleissa sekä naisten [u:]ssa. Sekä miehillä että naisilla espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa F3 ja F2 olivat tilastollisesti merkitsevästi lähempänä toisiaan taajuusakselilla.

TAULUKKO 5. Formanttitaajuuksien etäisyyksien (F2/F1 ja F3/F2) keskiarvot naisten (n = 7) vokaaleissa sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi). t-98 = tavalliset vokaalit 1998, esp. = espanjalaisittain äännetty vokaalit, t-99 = tavalliset vokaalit 1999. em = ei merkitsevää (p > 0.05).

FORMANTTIEN ETÄISYYS	t-98	esp.	t-99
F2/F1	3.6	4.06	3.75
vaihteluväli	1.45–7.66	1.47–9.38	1.35–9.49
F3/F2	2.15	2.08	2.15
vaihteluväli	1.17–5.69	1.16–5.46	1.16–5.54
MERKITSEVYYS	t-98 vs esp.	t-99 vs esp.	t-98 vs t-99
F2/F1	0.001	0.002	em
F3/F2	0.036	0.001	em

Taulukoissa 6 ja 7 on sekä 1999 nauhoitettujen tavallisten vokaalien että espanjalaisittain äännettyjen vokaalien perustaajuuden (F0), äänenvoimakkuustason (Leq) sekä 2–5 kHz:n alueen voimakkuustason keskiarvot sekä keskipoikkeamat.

TAULUKKO 6. Perustaajuuden (F0), keskiäänitason (Leq) ja keskiarvospektrin 2–5 kHz:n äänitason keskiarvot ja keskihajonta sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi) miesten (n = 7) tavallisissa vokaaleissa 1999 (t-99) sekä espanjalaisittain (esp.) äännettyissä vokaaleissa.

	F0 Hz		Leq dB		2–5 kHz dB	
	t-99	esp.	t-99	esp.	t-99	esp.
KESKIARVO	103.0	110.4	78.1	80.6	59.9	64.8
keskihajonta	(7.7)	(10.4)	(3.6)	(4.3)	(8.6)	(9.0)
MERKITSEVYYS	0.000		0.000		0.000	

”Espanjalainen” mielikuva nosti merkitsevästi perustaajuuden ja keskiäänitason keskiarvoja kaikissa näytteissä. Sekä miesten että naisten vokaalien keskiarvospektrin kaltevuus väheni eli spektrissä oli voimakkaampia yläsäveliä espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa. Keskiäänitason kohoaminen korreloi 2–5 kHz:n alueen yläosasävelien voimistumisen kanssa sekä miesten (r 0.70, p 0.000) että naisten (r 0.54, p 0.000) vokaaleissa. F2:n korkeammalla taajuudella tai F3:n ja F2:n pienemmällä etäisyydellä toisistaan ei ollut merkitsevää korrelaatiota 2–5 kHz:n voimakkaimman komponentin kanssa. Perustaajuus ei korreloinut Leq:n eikä 2–5 kHz:n alueen voimakkuustason kanssa.

Johtolauseen jälkeisissä vokaaleissa perustaajuus oli sen sijaan yhteydessä keskiäänitason nousuun. F0 korreloi kohtalaisesti Leq:n kanssa (r 0.51, p 0.000) naisten näytteissä ja heikosti (r 0.33, p 0.014) miesten näytteissä.

TAULUKKO 7. Perustaajuuden (F0), keskiäänitason (Leq) ja keskiarvospektrin 2–5 kHz:n äänitason keskiarvot ja keskihajonta sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi) naisten (n = 7) tavallisesti äännettyissä vokaaleissa 1999 (t-99) sekä espanjalaisittain (esp.) äännettyissä vokaaleissa.

	F0 Hz		Leq dB		2–5 kHz dB	
	t-99	esp.	t-99	esp.	t-99	esp.
KESKIAARVO	201.4	206.4	76.9	78.5	57.4	61.4
keskihajonta	(16.3)	(18.6)	(3.8)	(3.9)	(8.8)	(9.9)
MERKITSEVYYS	0.020		0.000		0.000	

5.4.3 *Tavalliset vokaalit 1998 verrattuina tavallisiin vokaaleihin 1999*

Peräkkäisinä vuosina äänitettyjen tavallisten vokaalien vertaaminen toisiinsa toi esiin vain yhden tilastollisesti merkitsevän eron: F2 nousi keskimäärin kuutisen prosenttia miesten [a:]-vokaalissa (p 0.042). Naisilla tilastollisesti merkitseviä muutoksia ei vokaaleissa tapahtunut, vaikka keskiarvoissa näkyy esimerkiksi selvää F1:n taajuuden laskua neljässä 1999 äänitetystä vokaalissa (taulukko 3).

Kaikissa johtolauseen jälkeisissä miesten ääntämissä vokaaleissa F2:n taajuus oli keskimäärin hieman korkeampi 1999 (0.5–5 %), mutta muutokset eivät olleet tilastollisesti merkitseviä.

Taulukot 4 ja 5 osoittavat, että formanttien välisissä etäisyyksissä ei ollut merkitsevää muutosta peräkkäisinä vuosina äänitettyjen tavallisten vokaalien välisessä vertailussa.

5.4.4 Vokaalien kuuntelukoe

Sekä naisten että miesten espanjalaisittain äännettyt vokaalit arvioitiin kuuntelukokeessa selvästi muita etisemmiksi (taulukko 8). Vuonna 1999 tavallisesti äännettyt vokaalit puolestaan arvioitiin keskimäärin hieman 1998 äänitettyjä vokaaleja etisemmiksi. Erot ovat tilastollisesti erittäin merkitseviä sekä naisilla että miehillä.

Liian oudoiksi suomalaisessa kontekstissa arvioitiin yhteensä 13 vokaalia (0.7 % kaikista arvioituista vokaaleista), joista yhdeksän oli espanjalaisittain äännettyjä vokaaleja ja neljä 1999 tavallisesti äännettyjä vokaaleja. Vain yksi näistä oli naisopiskelijan ääntämä. Hylkäämisen syynä oli vokaalin liiallinen etisyys tai epäselvyys, mikä äänen oli kyseessä (esim. [y:]n kuulostaminen [i:]ltä). Eniten hylkäystuomioita sai [y:]-vokaali, joka arvioitiin "epäsuomalaiseksi" neljä kertaa. [e:]tä pidettiin outona kolme kertaa, [æ:]tä ja [ø:]tä kaksi kertaa, [a:] ja [o:] hylättiin kerran.

Lisäksi arvioitsijoiden kaavakkeesta löytyi yhteensä kymmenen "E?" tai "(E)" -merkintää. Näillä merkinnöillä arvioitsijat luultavasti tarkoittivat, että vokaali kuulosti hieman oudolta, mutta oli kuitenkin ymmärrettävissä suomalaiseksi vokaaliksi. Tällaisen merkinnän saaneista vokaaleista seitsemän oli miesten ääntämiä ja kolme naisten. Kahdeksan vokaalia oli espanjalaisittain äännettyjä, kaksi 1999 tavallisesti äännettyjä. Eniten näitä "hieman outo" merkintöjä sai [æ:] -vokaali (4 kertaa) ja [o:] -vokaali (2 kertaa).

Lähes kaikkia vokaaleita siis pidettiin hyväksyttävänä suomalaisina vokaaleina. Vain 1.3 %:ssa kaikista arvioista oli merkintä, jonka mukaan vokaali oli joko liian outo hyväksyttäväksi suomenkieliseksi vokaaliksi tai ainakin hieman oudon kuuloinen. Lisäksi joidenkin espanjalaisittain äännettyjen vokaalien kohdalle muutamit arvioitsijat olivat kirjoittaneet "kireä", "effortia" tai "suppea", vaikka olivatkin pitäneet vokaalia muuten hyväksyttävänä.

TAULUKKO 8. Kuuntelukokeessa miesten (n = 7) ja naisten (n = 7) vokaalien etisyydestä annettujen pisteiden keskiarvot sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi). Pisteytyskaala 1–3. t-98 = tavalliset vokaalit 1998, esp. = espanjalaisittain äännettyt vokaalit, t-99 = tavalliset vokaalit 1999. Arvioitujen vokaalien lukumäärä 360. Arvioitsijoiden lukumäärä 5.

	PISTEIDEN KESKIARVOT			MERKITSEVYYS		
	t-98	esp.	t-99	t-98 vs esp.	t-99 vs esp.	t-98 vs t-99
MIEHET	1.35	2.76	1.93	0.000	0.000	0.000
NAISET	1.55	2.53	1.99	0.000	0.000	0.000

5.4.5 Proosaluenta

Keskiäänitaso miesten espanjalaisittain luetuissa proosanäytteissä oli voimakkaampi, joskin vain 1998 nauhoitettuihin näytteisiin verrattuna ero oli myös tilastollisesti merkitsevä (taulukko 9). Keskiarvon tasolla ”espanjalainen” mielikuva näyttää nostaneen myös miesten äänen perustaajuutta eli sävelkorkeutta, mutta ero ei ole tilastollisesti merkitsevä. Vuonna 1999 nauhoitetussa tavallisessa *Moreenin* luennassa keskiäänitason ja perustaajuuden keskiarvot asettuvat vuotta aiemmin nauhoitetun luennan sekä ”espanjalaisen” luennan keskiarvojen väliin, mutta eroilla ei ollut tilastollista merkitsevyyttä.

Miesten perustaajuuden vaihtelussa ei ollut merkitsevää eroa eri luentanäytteiden välillä, vaikka espanjalaisittain luetussa näytteessä vaihtelu oli hieman vähäisempää: 1998 nauhoitetussa luennassa vaihteluväli oli 9–16 puolisävelaskelta (keskiarvo 13 psa), 1999 nauhoitetussa luennassa 10–15 puolisävelaskelta (keskiarvo 12 psa) ja espanjalaisittain luetussa näytteessä 9–14 puolisävelaskelta (keskiarvo 12 psa).

TAULUKKO 9. Keskiäänitason (Leq), perustaajuuden (F0) sekä spektrin kaltevuutta kuvaavan luvun keskiarvot ja keskihajonta (sulkeissa) miesten (n = 7) proosaluennassa sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (p) Wilcoxonin parittaisessa testissä. t-98 = tavallinen luenta 1998, esp. = luenta espanjalaisittain 1999, t-99 = tavallinen luenta 1999. em = ei merkitsevä (p > 0.05).

PROOSALUENTA	Leq dB	F0 Hz	KALTEVUUS dB
tavallinen luenta -98	72.51 (2.77)	104.74 (11.00)	-11.55 (3.41)
luenta espanjalaisittain	73.71 (2.60)	111.33 (14.22)	-7.89 (2.56)
tavallinen luenta -99	73.62 (2.41)	105.92 (12.64)	-9.72 (2.85)
MERKITSEVYYS	p	p	p
t-98 vs esp.	0.018	em	0.018
t-99 vs esp.	em	em	em
t-98 vs t-99	em	em	0.018

Proosaluentanäytteiden yhteiskeskiarvospektrit ovat nähtävissä liitteissä 6 ja 7. Spektrin kaltevuus oli proosaluentanäytteissä loivempi molemmissa 1999 nauhoitetuissa miesten näytteissä kuin 1998. Erot olivat tilastollisesti merkitseviä. Spektrien tarkempi tarkastelu osoitti, että 1998 luentaan verrattuna äänienergiaa oli merkitsevästi enemmän espanjalaisittain luetuissa näytteissä sekä L2:ssa (p 0.018), L3:ssa (p 0.043) että L4:ssä (p 0.018), joka sijoittuu näyttelijänformanttialueelle 3–4 kHz:n väliin. Sen sijaan 1999 tavallisessa luennassa vain L2 oli merkitsevästi voimakkaampi (p 0.018) kuin vuotta aiemmin nauhoitetussa luennassa. Merkitsevää korrelaatiota keskiäänitason ja spektrin kaltevuutta kuvaavan luvun välillä ei löytynyt missään näytteessä, mikä saattaisi viitata siihen, että spektrin kaltevuuden loiventuminen ei mahdollisesti ole pelkästään selitettävissä keskiäänitason voimakkuuden nousulla.

Miesten keskiarvospektrin huippujen sijainnissa ei ollut merkitsevää eroa, vaikka L3:n taajuus näyttää keskiarvojen perusteella hieman kohonneen espanjalaisittain luetussa näytteessä (liite 8).

L3:n ja L4:n etäisyydessä ei ollut eroa (L4/L3 -keskiarvo oli 1998 tavallisesti luetuissa näytteissä 1.45; sekä tavallisesti että espanjalaisittain luetuissa näytteissä 1999 se oli 1.44). L5/L4 -suhdeluku ei myöskään muuttunut merkittävästi eri luentanäytteissä. Vuonna 1998 se oli hieman suurempi (1.31) kuin 1999 tavallisessa ja espanjalaisittain luetuissa näytteissä (1.26).

TAULUKKO 10. Keskiäänitason (L_{eq}), perustaajuuden (F_0) sekä spektrin kaltevuutta kuvaavan suhdeluvun keskiarvot ja keskihajonta (sulkeissa) naisten proosaluennassa ($n = 7$) proosaluennassa sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (p) Wilcoxonin parittaisessa testissä. t-98 = tavallinen luenta 1998, esp. = luenta espanjalaisittain 1999, t-99 = tavallinen luenta 1999. em = ei merkitsevä ($p > 0.05$).

PROOSALUENTA	Leq dB	F0 Hz	KALTEVUUS dB
tavallinen luenta -98	70.74 (2.49)	190.74 (16.06)	-9.72 (3.67)
luenta espanjalaisittain	73.26 (2.01)	195.67 (12.38)	-8.71 (3.39)
tavallinen luenta -99	72.57 (3.06)	189.49 (17.40)	-8.31 (3.71)
MERKITSEVYYS	p	p	p
t-98 vs esp.	0.028	em	em
t-99 vs esp.	em	em	em
t-98 vs t-99	em	em	em

Naisilla keskiäänitason ja perustaajuuden keskiarvojen muutokset olivat saman suuntaisia kuin miehillä: äänen voimakkuus ja korkeus nousivat espanjalaisen mielikuvan myötä, mutta naisilla vain keskiäänitason muutos verrattuna vuoden 1998 luentaan oli tilastollisesti merkitsevä (taulukko 10). Perustaajuuden vaihteluvälissä ei ollut eroa: 1998 nauhoitetussa luennassa 8–13 puolisävelaskelta (keskiarvo 11 psa), vuotta myöhemmin nauhoitetussa normaaliluennassa 9–13 puolisävelaskelta (keskiarvo 11 psa) ja espanjalaisittain luetussa näytteessä 8–14 puolisävelaskelta (keskiarvo 10 psa).

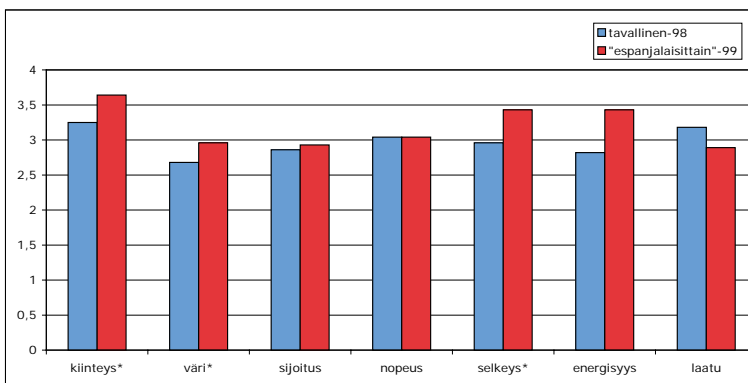
Spektrin kaltevuudessa ei naisilla ollut merkitsevää muutosta. Spektrihiippujen taajuksien keskiarvoja tarkastellessa huomaa, että myös naisilla L3:n taajuus näyttää kohonneen espanjalaisittain luetuissa näytteissä (liite 8). L3:n keskiarvo "espanjalaisessa" versiossa näyttää myös siirtyneen hieman lähemmäs L4:ää: L4/L3 -suhdeluvun keskiarvo on 1998 nauhoitetussa normaaliluennassa 1.36, espanjalaisittain luetuissa näytteissä 1.29 ja saman vuoden normaaliluennassa 1.38. Nämä muutokset eivät kuitenkaan yksilöllisistä eroavaisuuksista johtuen olleet tilastollisesti merkitseviä, kuten eivät L5/L4 -arvojenkaan erot (1998 nauhoitetussa luennassa 1.38, espanjalaisittain luetuissa näytteissä 1.40 ja 1999 luennassa 1.43).

5.4.6 Proosaluennan kuuntelukoe

Sekä miesten (kuvio 4) että naisten (kuvio 5) äänet arvioitiin merkitsevästi kiinteämmiksi ja ääntämiseltään selkeämmiksi espanjalaisittain luetuissa näytteissä kuin vuonna 1998 nauhoitetuissa tavallisissa luentanäytteissä.

Miesten äänen väri arvioitiin myös kirkkaammaksi, kun he käyttivät espanjalaista mielikuvaa luennassaan. Värin arvioinneissa oli kohdalainen positiivinen korrelaatio äänen sijoituksen arviointien kanssa ($r\ 0.657$, $p\ 0.000$), mutta miesten eikä naisten "espanjalaista" luentaa ei pidetty kuitenkaan suomalaista etisempänä.

Sekä miesten että naisten puhe arvioitiin espanjalaisittain luetuissa näytteissä energisemmäksi kuin tavallisissa luentanäytteissä. Vaikka keskiarvojen ero oli selvä myös miesten näytteiden arvioinneissa, hajontaa oli kuitenkin niin paljon, että ero ei ollut tilastollisesti merkitsevä. Naisten näytteissä ero oli sen sijaan tilastollisesti erittäin merkitsevä ($p\ 0.000$). Myös naisten puhenopeudesta annetuissa arvioissa, joissa "espanjalainen" luenta todettiin normaaliluentaa nopeammaksi, ero oli erittäin merkitsevä. Miehillä puhenopeuden ei arvioitu muuttuneen.



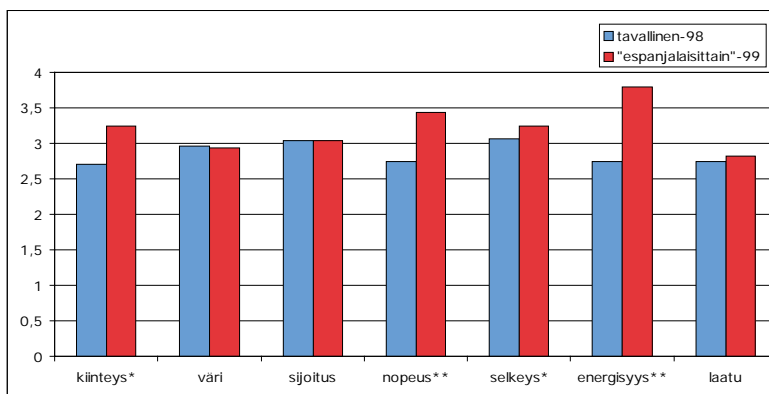
KUVIO 4. Kuuntelukokeessa miesten ($n = 7$) vuonna 1998 äänitetyille tavallisille proosaluentanäytteille sekä vuonna 1999 äänitetyille espanjalaisittain luetuille proosaluentanäytteille annettujen pisteiden keskiarvot. Arvioitujen näytteiden lukumäärä 14. Arvioitsijoiden lukumäärä 4. Pisteytyksen asteikko 1–5. Erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t -testi) merkitty asteriskilla: * = $p < 0.05$.

Energisyys korreloi positiivisesti erityisesti nopeudesta annettujen arviointien kanssa (taulukko 11). Myös äänen kiinteys, luennan selkeys, heleä väri ja etinen sijoitus korreloivat heikosti mutta tilastollisesti merkitsevästi energisyyden arviointien kanssa.

Äänen laadussa ei ollut arvioitsijoiden mukaan selkeää muutosta. Miesten äänten laatu arvioitiin espanjalaisittain luetuissa näytteissä keskimäärin hieman huonommaksi, naisilla puolestaan hivenen paremmaksi, mutta eroissa ei ollut tilastollista merkitsevyyttä.

Lähes kaikkia (96.5 %) luentanäytteitä pidettiin normaalina, hyväksyttävänä suomenkielisenä luentana. Neljä luentanäytettä sai "ei hyväksyttävä" -arvion, toisin sanoen yksi neljästä arvioitsijasta piti kyseistä näytettä outona. Näistä kaksi oli miesten antamia "espanjalaisia" näytteitä, yksi naisen espanjalaisittain lukema näyte ja yksi miesopiskelijan tavallinen suomalainen luenta, jossa arvioitsija kuuli

”ryöpsähtelevää tempoa”. Yksi miehistä, jonka espanjalaisittain luetua näytettä yksi arvioitsijoista oli pitänyt ”teennäisenä”, oli mukana myös uusintakuuntelussa, mutta toisella kuuntelukerralla arvioitsija piti luentaa hyväksyttävänä.



KUVIO 5. Kuuntelukokeessa naisten (n = 7) vuonna 1998 äänitetyille tavallisille proosaluentanäytteille sekä vuonna 1999 äänitetyille espanjalaisittain luetuille proosaluentanäytteille annettujen pisteiden keskiarvot. Arvioitujen näytteiden lukumäärä 14. Arvioitsijoiden lukumäärä 4. Pisteytyksen asteikko 1–5. Erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi) merkitty asteriskilla: * = $p < 0.05$, ** = $p < 0.01$.

Kuuntelukokeen arviointien ja luentanäytteiden akustisten analyysin tuloksien välillä ei löytynyt korkeita korrelaatiokertoimia (taulukko 12). Odotetusti kiinteys korreloi positiivisesti äänen voimakkuuden ja spektrin loivan kaltevuuden kanssa. Energisyys korreloi näiden lisäksi myös äänen korkeuden kanssa. Korkeita, voimakkaita ääniä, joissa löytyy äänienergiaa spektrin korkeilla taajuuksilla, pidettiin näin ollen energisinä. Kirkas äänen väri korreloi spektrin vähentyneen kaltevuuden kanssa. Nopeuden arvioinneissa oli heikko positiivinen korrelaatio keskiäänitason ja spektrin kaltevuutta kuvaavan luvun kanssa.

Äänen korkeus korreloi negatiivisesti äänen laadun kanssa. Ilmeisesti tämä koskee erityisesti miesten ääniä, sillä kun tarkastelee miesten ja naisten äänistä annettuja arvioita erikseen, ainoastaan miesten kohonnut perustaaajuus korreloi merkitsevästi matalien laatupisteiden kanssa ($r = -0.31$, $p = 0.020$). Luennan selkeydelle tai äänen sijoitukselle ei löytynyt vastineita akustisista analyyseista.

TAULUKKO 11. Puheen energisyyden yhteys muihin proosaluennan kuuntelukokeessa arvioituihin muuttujiin (Spearmanin korrelaatiokerroin). em = ei merkitsevä ($p > 0.05$).

	KIINTEYS	VÄRI	SIJOITUS	NOPEUS	SELKEYS	LAATU
ENERGI-SYYS	$r 0.355$ $p 0.000$	$r 0.252$ $p 0.007$	$r 0.332$ $p 0.000$	$r 0.559$ $p 0.000$	$r 0.329$ $p 0.000$	em

Äänen laatu korreloi negatiivisesti L4/L3-suhdeluvun kanssa ja kiinteys korreloi negatiivisesti L5/L4-suhdeluvun kanssa. Spektrihuippujen lähestyminen toisiaan miesten näyttelijänformanttialueella liittyi näin ollen jonkin verran hyväksi arvioituun äänen laatuun ja naisten näyttelijänformanttialueella äänen kiinteytymiseen. Miehillä negatiivinen korrelaatio äänen laadun arvioiden ja spektrihuippujen etäisyyden välillä oli odotetusti voimakkaampi ja merkitsevämpi (miehillä $r = -0.42$, $p = 0.001$, naisilla $r = -0.28$, $p = 0.038$). Naisten äänten kiinteydellä ($r = -0.36$, $p = 0.007$), kirkkaalla värillä ($r = -0.26$, $p = 0.049$) ja ääntämisen etisellä sijoituksella ($r = -0.34$, $p = 0.010$) oli heikko negatiivinen korrelaatio L5/L4-suhdelukuun. Pienentynyt etäisyys spektrihuippujen välillä taajuuksilla, joihin naisten näyttelijänformantti sijoittuu, tuntui siis liittyvän tässä aineistossa jonkin verran naisten äänten kiinteytymiseen, äänen kirkastumiseen ja etiseen sijoitukseen liittyviin arvioihin, mutta ei laatuarvioihin.

TAULUKKO 12. Proosaluennan kuuntelukokeessa arvioitujen muuttujien sekä luentanäytteistä mitattujen akustisten parametrien välinen yhteys (Spearmanin korrelaatiokerroin). F0 = perustaaajuus, Leq = keskiäänitaso, L4/L3 = L4:n ja L3:n etäisyys taajuusasteikolla, L5/L4 = L5:n ja L4:n etäisyys taajuusasteikolla, em = ei merkitsevä (p > 0.05).

	ENERGIA	KIINTEYS	VÄRI	SIJOTUS	NOPEUS	SELKEYS	LAATU
F0	r 0.217 p 0.022	em	em	em	em	em	r -0.218 p 0.021
Leq	r 0.282 p 0.003	r 0.317 p 0.001	em	em	r 0.200 p 0.034	em	em
SPEKTRIN KALTEVUUS	r 0.206 p 0.029	r 0.247 p 0.009	r 0.210 p 0.026	em	r 0.189 p 0.046	em	r 0.202 p 0.033
L4/L3	em	em	em	em	em	em	r -0.344 p 0.000
L5/L4	em	r -0.276 p 0.003	em	em	em	em	em

5.4.7 Repliikit

Suomeksi ja espanjaksi puhutuissa repliikeissä ei näkynyt juurikaan eroja akustisissa mittauksissa (taulukko 13). Spektrin kaltevuus ei eronnut merkitsevästi. Keskiarvospektrin muodossa ei muutenkaan ollut suuria eroja, sillä spektrihuippujen sijainnissa taajuusasteikolla ei ollut merkitseviä eroja, vaikka ne L0:aa lukuunottamatta espanjalaisissa repliikeissä olivatkin sekä naisilla että miehillä hieman korkeammalla. Suurin ero oli L3:n taajuuden kohoamisessa miesten espanjalaisten repliikinäytteiden keskiarvoissa. Keskiarvospektrin huippujen taajuuksien keskiarvot ovat liitteessä 8.

Miehillä ei tilastollisesti merkitsevää eroa löytynyt myöskään puheen voimakkuudessa tai korkeudessa. Sen sijaan naiset puhuivat espanjalaiset repliikkinsä kovempaa ja korkeammalta kuin suomalaiset repliikkinsä.

TAULUKKO 13. Perustaajuuden (F0), keskiäänitason (Leq) ja spektrin kaltevuutta kuvaavan suhdeluvun (SPL [1–5 kHz] - SPL [50 Hz–1 kHz]) keskiarvot sekä keskihajonnat (kh) *Juhannustanssit*-näytelmän espanjan- ja suomenkielisissä repliikeissä sekä erojen tilastollinen merkitsevyys (p) Wilcoxonin parittaisessa testissä. em = ei merkitsevä (p > 0.05).

	F0			Leq			SPEKTRIN KALTEVUUS		
	suomi Hz	esp Hz	p	suomi dB	esp dB	p	suomi dB	esp dB	p
MIEHET	119.6	121.6	em	74.1	74.0	em	-9.08	-8.98	em
kh	(18.5)	(21.2)		(4.3)	(3.1)		(4.42)	(3.37)	
NAISET	200.6	213.0	0.043	71.9	74.2	0.043	-7.92	-9.44	em
kh	(24.3)	(16.7)		(3.1)	(2.5)		(3.77)	(2.32)	

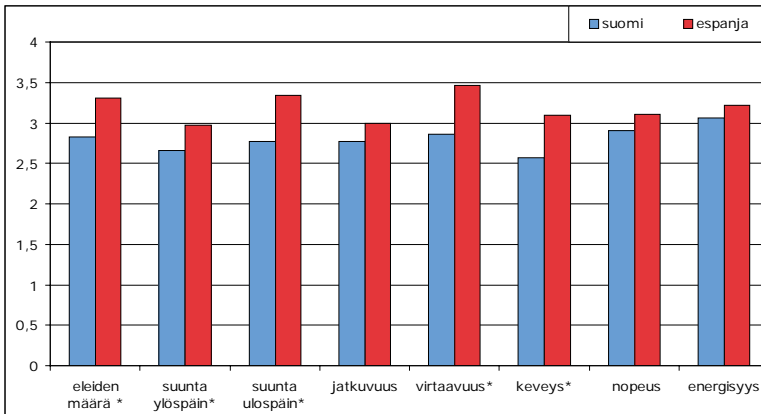
Naisilla oli hieman tendenssiä suurempaan korkeusvaihteluun espanjalaisissa repliikeissä suomenkielisiin vastineisiinsa nähden, mutta perustaajuuden variointi ei yksilöllisistä eroavaisuuksista johtuen ollut tilastollisesti merkitsevää. Miehillä vaihteluväli suomalaisissa repliikeissä oli 8–20 puolisävelaskelta (keskiarvo 13 psa) ja espanjalaisissa 9–19 (keskiarvo 13 psa), naisilla puolestaan 9–17 puolisävelaskelta (keskiarvo 14 psa) suomalaisissa repliikeissä ja 10–19 puolisävelaskelta (keskiarvo 15 psa) espanjankielisissä repliikeissä.

5.4.8 Katselukoe

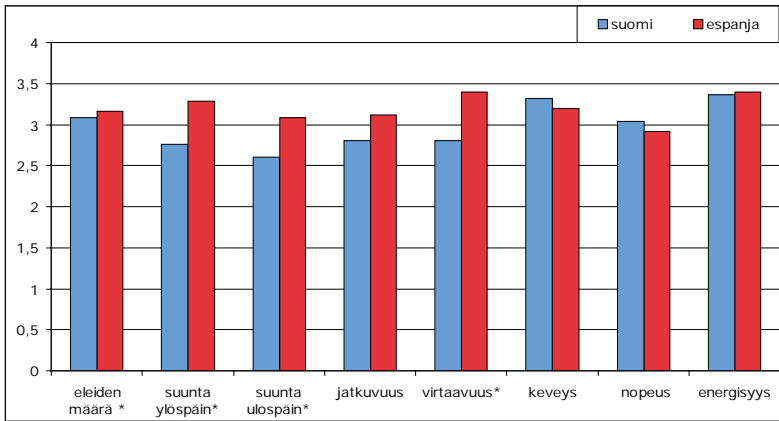
Espanjankielisissä kohtauksissa näyttelijöiden arvioitiin elehtivän merkitsevästi enemmän kuin suomenkielisissä kohtauksissa (kuviot 6 ja 7). Espanjankielisissä kohtauksissa liikkeiden arvioitiin suuntautuvan enemmän ylöspäin, avautuvan ulospäin (kauemmas kehos- ta) sekä olevan virtaavampia kuin suomenkielisissä kohtauksissa. Nämä erot olivat tilastollisesti merkitseviä. Liikkeet koettiin espanjan-

kielisissä kohtauksissa keskimäärin hieman jatkuvammiksi ja kehonkäyttö keveämmäksi verrattuna suomenkielisten kohtauksen äkinäisempiin ja painavampiin liikkeisiin, mutta koska arvioitsijat eivät olleet yksimielisiä, erot eivät olleet tilastollisesti merkitseviä muuta kuin miesten kehonkäytön keveyden osalta.

Liikkeen energisyydessä arvioitsijat eivät nähneet eroa, vaikka energisyyden arviot korreloivat esimerkiksi eleiden määrän sekä ulos- ja ylöspäin suuntautumisen kanssa (taulukko 14). Vahvin korrelaatio energisyydellä oli nopeuden kanssa, jonka ei katsottu myöskään muuttuneen espanjaksi näytellessä. Ainoa parametri, johon energisyydellä ei korrelaatioanalyysin mukaan ollut yhteyttä, oli liikkeen jatkuvuus.



KUVIO 6. Katselukokeessa miesten ($n = 7$) liikkeestä annettujen pisteiden keskiarvot suomenkielisessä ja espanjankielisessä kohtauksessa. Arvioitujen näyttöiden lukumäärä 14. Arvioitsijoiden lukumäärä 5. Pisteytyksen asteikko 1–5. Erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t -testi) merkitty asteriskilla: $* = p < 0.05$.



KUVIO 7. Katselukokeessa naisten (n = 5) liikkeestä annettujen pisteiden keskiarvot suomenkielisessä ja espanjankielisessä kohtauksessa. Arvioitujen näyttöiden lukumäärä 10. Arvioitsijoiden lukumäärä 5. Pisteytyksen asteikko 1–5. Erojen tilastollinen merkitsevyys (Studentin parittainen t-testi) merkitty asteriskilla: * = $p < 0.05$.

TAULUKKO 14. Liikkeen energisyyden yhteys muihin katselukokeessa arvioituihin muuttujiin (Spearmanin korrelaatio). em = ei merkitsevä ($p > 0.05$).

	ELEIDEN MÄÄRÄ	SUUNTA YLÖSPÄIN	SUUNTA ULOSPÄIN	JATKU- VUUS	VIRTAA- VUUS	KEVEYS	NOPEUS
ENERGISIYYS	r 0.483 p 0.000	r 0.517 p 0.000	r 0.445 p 0.000	em	r 0.305 p 0.001	r 0.449 p 0.000	r 0.625 p 0.000

5.5 Tulosten tarkastelua

5.5.1 Vokaalit

Espanjalaisittain äännettyissä vokaaleissa joidenkin etuvokaalien ensimmäisellä formantilla oli taipumus laskea taajuusasteikolla. Eryityisesti tämä oli havaittavissa naisten ääntämissä [i:]-vokaaleissa. Tämä muutos saattaa johtua kielen korkeammasta asemasta suussa tai tilan kasvamisesta suun takaosassa, kun kieltä on viety äännössä eteenpäin (Fant 1970: 112). Myös kuuntelukokeessa kävi ilmi, että joissain yksittäisissä tapauksissa espanjalaisittain äännetty vokaali kuulosti enemmänkin suppealta kuin etiseltä.

Mielikuva espanjalaisesta ääntämisestä näytti nostavan erityisesti toisen formantin taajuutta; selkein tämä muutos oli [a:]-vokaalissa. Tämä mahdollisesti indikoi kielen etisempää asemaa suuontelossa. Joissain tapauksissa espanjalaisittain äännettyjen vokaalien toisen formantin taajuus erosi vähemmän harjoitusten jälkeen nauhoitettujen vokaalien F2:sta kuin ennen harjoitusperiodia äänitettyjen vokaalien F2:sta. Tämä saattaa viitata siihen, että näytelmän harjoittelemisella vieraalla kielellä on ollut jonkin verran siirtovaikutusta vokaaleihin. Koska tilastollisesti merkitseviä muutoksia eri vuosina äänitettyjen, tavallisesti äännettyjen vokaalien välillä oli kuitenkin vain vähän, voidaan päätellä, että mielikuva espanjalaisesta ääntämisestä on ennen kaikkea tekniikka, joka vaikuttaa vokaaleihin sillä hetkellä, kun sitä käytetään aktiivisesti ja tietoisesti.

Kolmannen formantin taajuus on riippuvainen erityisesti ääntöväylän etuosan, aivan etuhampaiden takana olevan ontelon pituudesta. Fantin (1973: 88) mukaan suuontelon etuosan lyhentäminen puolella senttimetrillä aiheuttaa 1.3 %:n nousun [i]-vokaalin F1:n taajuudessa, 0.2 %:n nousun F2:ssa ja 6.1 %:n nousun F3:ssa. Näin ollen myös F3:n korkeampi taajuus esimerkiksi miesten [e:] -vokaalissa saattaa johtua etisemmästä ääntötavasta.

Takavokaaleissa [o:] ja [u:] miesopiskelijoiden tuntui olevan vaikeinta muuttaa totunnaista kielen asentoaan. Toisaalta on otettava huomioon, että [o:]n ja [u:]n kaksi ensimmäistä formanttia ovat riippuvaisia myös leuan ja huulten avaamisesta, joskin [u:]ssa huulten avaaminen vaikuttaa enemmän ensimmäiseen kuin toiseen formanttiin (Fant 1970: 211).

Kuuntelukokeessa espanjalaisittain äännettyt vokaalit arvioitiin suomalaisia vastineitaan etisemmiksi. Pisteytyksen luotettavuus eri arvioitsijoiden välillä (*inter-rater reliability*) oli erittäin hyvä (Cronbachin alfa 0.86). Tämä johtunee siitä, että arvioitavia ominaisuuksia oli vain yksi (eli etisyys), pisteytysvaihtoehtojen määrä oli suppea ja erot vokaalien välillä selkeästi havaittavia. Saman puhujan kahteen kertaan arvioitujen näyttöiden korrelaatiosta voidaan puolestaan päätellä, että arvioiden pysyvyys eli konsistenssi oli kohtuullisen hyvä (r 0.50, p 0.000).

Komponentit keskiarvospektrin 2–5 kHz:n taajuudella voimistuvat, kun koehenkilöt käyttivät espanjalaista mielikuvaa äännön aikana, mikä viittaa äänen parempaan kantavuuteen. Kun äänienergian määrä kasvaa näillä taajuuksilla, joissa ihmiskorva on herkimmillään, tämä kuullaan lisääntyneenä äänenvoimakkuutena vaikka äänenpainetaso pysyisi muuttumattomana. Toisen formantin siirtyminen ylöspäin kohti korkeampia formantteja lisää ylempänä taajuusaksellilla sijaitsevien formanttien intensiteettiä, mikä osaltaan myös lisää äänen kantavuutta (esim. Fant 1970: 59; Laukkanen & Leino 1999: 85).

F2:n taajuuden kohoamisen sekä F2:n, F3:n ja F4:n amplitudin nousun on todettu liittyvän metalliseen, läpituokeaan äänen kvaliteettiin (Hanayama, Camargo, Tsuji & Pinho 2006). Näin ollen F2:n siirtyminen ylemmäs taajuusasteikolla sekä 2–5 kHz:n alueen voimistuminen saattaa viitata äänen metallisuuden (ja siten kantavuuden) lisääntymiseen myös tässä aineistossa.

Espanjalaisittain äänneyissä vokaaleissa F2 siirtyi lähemmäs F3:a verrattuna samalla kerralla äänitettyihin tavallisiin suomalaisiin vokaaleihin. Kuitenkaan F2:n taajuuden kohoaminen tai F3/F2:n arvo ei korreloinut merkitsevästi 2–5 kHz:n alueen äänienergian voimistumisen kanssa. Täten muutos 2–5 kHz:n alueella saattoi johtua enemmänkin kohonneesta keskiäänitasosta ja puristeisemmasta ääntötavasta, sillä keskiäänitaso korreloi kohtalaisesti 2–5 kHz:n äänienergian voimakkuustason kanssa. Koska tarkoituksena oli saada viitteitä etenkin artikulaatioelimissä tapahtuvista muutoksista (etenkin kielen etisemmästä asemasta), tästä aineistosta ei analysoitu F4:n taajuuden muutoksia, jotka kuitenkin olisivat saattaneet myös osittain selittää 2–5 kHz:n alueelta löytynyttä äänienergian kasvua.

Formanttien lyhyttä välimatkaa toisiinsa taajuusasteikolla pidetään hyödyllisenä äänihygieenisesti, sillä silloin todennäköisesti on mahdollista saavuttaa sama tai jopa voimakkaampi akustinen lopputulos vähäisemmällä glottaalisella (kurkunpään kohdistuvalla) lihastyöllä eli pienemmällä ääniraon alapuolisella ilmanpaineella ja vähäisemmällä äänihuulten sulkuun tarvittavalla voimankäytöllä (Laukkanen & Leino 1999: 85). Jotta opiskelijat olisivat saaneet täyden hyödyn tästä akustisesta ilmiöstä, heitä olisi pitänyt opastaa avaamaan äännön aikana suutaan enemmän (jolloin F1 siirtyy lähemmäs F2:ta) ja käyttämään vähemmän lihastyötä samaan aikaan, kun he säilyttävät saavuttamansa etisen kielen asennon (jolloin F2 pysyy lähempänä F3:a). Tällä olisi myös vältetty joidenkin vokaalien liiallinen suppeus. Vaikka liiallisesta yrittämisestä johtuva puristeisuus oli joidenkin opiskelijoiden suorituksessa kuultavissa äänityshetkellä, en kuitenkaan halunnut siirtyä opettajan rooliin ja puuttua asiaan.

Kun koehenkilöt käyttivät mielikuvaa espanjalaisesta ääntötavasta, suurimmassa osassa vokaaleja oli suurempi etäisyys F1:n ja F2:n välillä, F2:n taajuus oli korkea ja lähellä F3:a, jonka taajuus

oli myös verrattain korkea. Tämä saattaa viitata palatalisoituneeseen ääneen, jota tuotettaessa kieli on verrattain etisessä asemassa ja kohonnut lähes pystysuoraan kohti kovaa kitalakea (Fant 1973: 39; Laver 1980: 10–12). Espanjan kielessä on palataalikonsonantteja (palataalinasaali ja palataalilateraali), joita ei esiinny suomen kielessä ja joilla on voinut olla vaikutusta opiskelijoiden mielikuvaan espanjalaisesta artikulaatiobaasiksesta. Tämä on saattanut aiheuttaa palatalisoitumista, esimerkiksi [i]:lle tyypillisen korkean ja etisen kielen aseman, myös muiden äänteiden artikuloinnissa (Ladefoged 2001: 217).

Tendenssi voimakkaampaan keskiäänitasoon ja korkeampaan perustaajuuteen oli havaittavissa espanjalaisittain äännetyissä vokaaleissa. Äänen voimistaminen nostaa usein myös sävelkorkeutta (ks. esim. Gramming 1991; Rantala 2000: 26). Voimakas äänenkäyttö on luultavasti tässäkin aineistossa vaikuttanut vokaalien sävelkorkeuteen ainakin johtolauseen jälkeisissä vokaaleissa, joissa perustaajuus korreloi keskiäänitason kanssa. Irrallisissa vokaaleissa perustaajuuden ja keskiäänitason välistä korrelaatiota ei sen sijaan ollut, joten äänen korkeuden nouseminen on saattanut liittyä jonkin verran myös pyrkimykseen ääntää vokaali espanjalaisittain (ks. Järvinen 2004). Opiskelijat ovat mahdollisesti hakeneet kirkasta, etistä kvaliteettia korkeutta nostamalla.

Keskittyminen irrallisiin vokaaleihin on saattanut tuntua opiskelijoista keinotekoiselta ja oudolta. Tämä on voinut aiheuttaa äänen korkeuden nousua sekä voimakasta ja mahdollisesti myös puristeista ääntötapaa, johon spektrin loiveneminen saattaa viitata. Sitä paitsi ”liiallinen pyrkimys tietynkuuloiseen vokaaliin ei ole näyttelijälle järkevää, koska vokaalien kauneus ei ole siinä, että ne on äännetty oikein, vaan niiden musikaalisuudessa, sensuaalisuudessa ja ilmaisuvoimassa” (Linklater 1992: 13). Näitä Linklaterin mainitsemia ominaisuuksia ei irrallaan äännetyissä vokaaleissa oikeastaan ole, sillä ne syntyvät vasta suhteessa muihin äänteisiiin ja ilmaistavaan asiaan.

Liioiteltu etinen artikulaatio muutti erityisesti joitakin [a:]-vokaaleita liian etiseksi suomalaisessa kontekstissa. Tässä tutkimuksessa miesten kaikkien (sekä 1998 että 1999 äänitettyjen) irrallisten, tavallisesti äännettyjen [a:]-vokaalien kolmen ensimmäisen formantin keskiarvot olivat 608 Hz, 1027 Hz sekä 2651 Hz (johtolauseen jälkeen 634 Hz, 1030 Hz ja 2686 Hz). Suomalaiseen kontekstiin epäsopeiksi arvioituissa miesten ääntämissä [a:]-vokaaleissa vastaavat keskiarvot olivat 765 Hz ja 1244 Hz ja 2762 Hz. Varsinkin ensimmäisen ja toisen formantin taajuudet olivat näissä sekä miesopiskelijoiden muihin [a:]-vokaaleihin että aiemmissä tutkimuksissa saatuihin miesten [a:]-n formanttitaajuuksiin (ks. s. 76) verrattuina selvästi korkeammalla. Opiskelijoiden irrallisten, tavallisesti äännettyjen [a:]-vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvoon verrattuina epäsuomalaisiksi arvioitujen [a:]-vokaalien F1 oli siis 26 %, F2 oli 21 % ja F3 oli 4 % korkeammalla. Espanjalaisittain äännettyjen [a:]-vokaalien keskiarvoihin verrattuina outojen [a:]-vokaalien F1 oli 8 % ja F2 oli 9 % korkeammalla. Kolmannessa formantissa ei ollut eroa. Iivosen (1979) tutkimaan suomalaiseen [a:]-vokaaliin verrattuna kuuntelukokeessa epäsuomalaisiksi arvioitujen [a:]-vokaalien ensimmäisen formantin taajuus oli peräti 42 % korkeammalla, toinen formantti 17 % ja kolmas formantti 28 % korkeammalla. Oudoksi arvioitujen [a:]-vokaalien F1 oli 13 % ja F2 12 % korkeammalla kuin Iivosen ja Laukkasen (1993) tutkimuksen [a:]-vokaalin vastaavat keskiarvot, mutta kolmannessa formantissa ei ollut eroa. Quilis ja Esguevan (1983) tutkimaan espanjalaiseen [a:]-vokaaliinkin verrattuna suomalaiseen kontekstiin soveltumattomien [a:]-vokaalien ensimmäinen formantti oli 16 % korkeammalla ja kolmas formantti 24 % korkeammalla. Toisessa formantissa eroa oli kuitenkin vain n. 2 %.

Opiskelijoiden käyttämä mielikuva espanjalaisesta ääntämisestä oli niin voimakas, että he kykenivät käyttämään sitä jopa vokaaleissa

[y:], [æ:] ja [ø:], joita ei espanjankielessä ole. Näissä vokaaleissa tapahtui arvioitsijoiden mukaan myös joitain ”ylilyöntejä”, mikä saattoi joutua juuri siitä, että opiskelijoiden oli vaikea kuvitella näille vokaaleille luontevaa ”espanjalaista” ääntämistapaa.

Tässä materiaalissa miesten ääntämien vokaalien formanttitaajuudet muuttuivat enemmän kuin naisilla, toisin sanoen miehet tuntuivat muuttavan rohkeammin ääntämistään espanjalaista ääntämistä jäljittelevän mielikuvan avulla. Tähän viittaa myös se, että liioittelua havaittiin kuuntelukokeessa miesten ääntämissä vokaaleissa enemmän kuin naisten vokaaleissa. *Juhannustanssit*-näytelmässä miehillä oli pääsääntöisesti enemmän puhuttavaa ja monet roolihahmot olivat naisten hahmoja temperamenttisempia, joten miehet ovat saattaneet saada enemmän harjoitusta ja lisäksi heidän stereotyyppinen mielikuvansa espanjalaisesta puhetavasta on saattanut olla voimakkaampi.

Koska naisten äänissä perustaajuus on korkeampi kuin miesten äänissä, formanttitaajuuksien määrittäminen on vaikeampaa ja epä-tarkempaa (Baken 1987: 354), mikä on saattanut vaikuttaa naisten tuloksiin. Kuuntelukokeessa jotkut arvioitsijoista totesivat lisäksi, että naisten vokaaleja oli kuulohavainnon perusteella vaikeampaa arvioida kuin miesten, koska korkeammalla sävelkorkeudella ääni kuulostaa helposti luonnostaan kirkkaammalta. Tällöin voi olla vaikeaa arvioida, johtuuko heleä sointi korkeammasta perustaajuudesta vai artikulaation etisyydestä. Tämän vuoksi jotkut arvioitsijat kokivat hankalaksi vertailla erityisesti sellaisia vokaaleja, joissa sattui olemaan keskinäisiä korkeus- ja voimakkuuseroja.

Miesten vokaalien arviointien luotettavuus olikin hieman parempi kuin naisten (miesten vokaalien arvioinneissa Cronbachin alfa-arvo oli 0.91 ja naisten 0.81). Reliabiliteetti oli kuitenkin molempien sukupuolten ääntämien vokaalien arvioinneissa sangen korkea.

5.5.2 *Proosaluenta*

Suomenkielisen proosatekstiluennan akustisen analyysin tulokset noudattelevat vokaalien tulosten linjaa; espanjalaisella mielikuvalla oli taipumus aiheuttaa hieman äänen voimakkuuden nousua sekä varsinkin miehillä äänienergian lisääntymistä keskiarvospektrissä yli 1000 Hz:n taajuuksilla. Tämä tuli esiin verrattaessa espanjalaisittain luettua näytettä sekä vuotta aiemmin että samalla nauhoituskerralla äänitettyyn tavalliseen luentaan, joskin ero oli useimmiten selvempi varhaisempaan luentaan verrattuna. Kyseessä oli siis ennen kaikkea mielikuvan käyttämisen aiheuttama muutos, ei niinkään pysyvä muutos. Vuonna 1999 nauhoitetun tavallisen luennan jonkin verran kohonnut keskiäänitaso verrattuna vuotta aiemmin tehtyyn luentaan saattoi kuitenkin olla heijastus äänen harjoittamisen vaikutuksesta, varsinkin kun äänen korkeus ei ollut merkittävästi noussut (miehillä perustaajuus oli hieman korkeampi, naisilla matalampi). Äänenpaine-tason on todettu jonkin verran voimistuvan sekä välittömästi ääni-harjoitusten tekemisen että pitkäaikaisemman äänen harjoittamis-jakson jälkeen (Laukkanen 1992a; Laukkanen 1992b; Wedin, Leander-son & Wedin 1978). Tällöin korkeampi keskiäänitaso voi indikoida parempaa äänellistä toimintakykyä, johon liittyy esimerkiksi riittävä äänihuulten sulkeutuminen ja äänihuulten parempi liikkuvuus (Laukkanen ym. 2004). Äänen voimistuminen ja spektrin vähäisempi kal-tevuus normaaliluennassa 1999 verrattuna vuotta aiemmin nauhoi-tettuun luentaan saattaa siis osoittaa, että espanjan harjoittamisella oli ollut hieman myönteistä siirtovaikutusta joidenkin opiskelijoiden äänen laatuun.

Juhannustansseissa näytelleet opiskelijat olivat antaneet ää-ninäytteitä puheentutkimuslaboratoriossa ennenkin, sillä heiltä oli nauhoitettu ääninäytteitä pari vuotta aiemmin opintojensa alussa. Koeolosuhteet saattoivat silti aiheuttaa paineita ja turhaa pinnistelyä;

esimerkiksi Orlikoff & Baken (1988; 1989) ovat todenneet F0:n kohoavan jännittämisen ja stressitason lisääntymisen seurauksena. Toisaalta Rothmanin, Brownin & LaFondin tutkimuksessa (2002) äänityspaikan vaihtaminen laboratorion auditorioon ei vaikuttanut näyttelijöiden puhutapaan ollenkaan siinä määrin kuin ammattilaulajien, joille esimerkiksi esiintymistilojen akustiikkaan sovittautuminen äänellisesti saattaa olla tutumpaa. Tehtävän vaativuudella olikin todennäköisesti suurempi vaikutus äänen perustaaajuuden kohoamiseen sekä stressin ja yleisen aktiviteettitason mahdolliseen nousuun kuin äänityspai-kalla. Opiskelijat tunsivat käyttämänsä kielen niin huonosti, että sen soveltaminen äidinkieleen on saattanut olla hyvin hankala tehtävä. Jos opiskelijat olisivat puhuneet vaikkapa englantia, joka on heille tutumpi kieli ja jonka vokaalit myös ovat havaintoon perustuen kirkaampia kuin suomen (Sovijärvi 1963: 12) mutta jossa opiskelijoilla ei olisi ollut mielikuvaa ”välimerellisestä temperamentista”, he olisivat mahdollisesti ääntäneet vokaalit ja lukeneet proosanäytteet kevyemmin ja vähäisemmällä voimankäytöllä. Tämä jää kuitenkin näytön puuttuessa arvailuksi.

5.5.3 Proosaluennan kuuntelukoe

Kuuntelukokeessa kävi ilmi, että äänienergian lisääntyminen kuultiin äänen kiinteytymisenä proosaluennassa, jossa käytettiin mielikuvaa espanjankielisestä puheesta. Erityisesti miehillä äänen lisääntynyt kiinteytys voidaan tulkita myös negatiiviseksi asiaksi, sillä keskiarvo 3.7 viittaa puristeisuuden lisääntymiseen. Tätä tulkintaa tukee se, että peräti kuuden miehen ääni koettiin laadultaan jopa hieman heikomaksi heidän lukiessaan tekstiä espanjankielistä puhetta jäljittelevän mielikuvan läpi. Ero oli tosin neljällä miehellä kunkin yhteenlasketuissa laatupisteissä vain yhden pisteen suuruinen. Laatusuoritus-eroa koskevien pisteiden keskiarvojen ero ei ollut tilastollisesti merkitsevä.

Artikulaatiota ei pidetty espanjalaisittain luetussa proosanäytteessä etisempänä kuin tavallisesti luetussa näytteessä, vaikka vokaalien kuuntelututkimuksessa espanjalaisittain äännettyjä vokaaleja selvästi etisempinä pidettiin. Etisyyden arviointi jatkuvasta luentanäytteestä oli arviointsijoille uudenlainen tehtävä ja siksi oudompaa ja ehkä myös hankalampaa kuin vaikkapa vuotoisuuden–puristeisuuden arviointi, joka liittyy moniin yleisesti käytettyihin äänen laatua koskeviin arviointisysteemeihin (esim. GRBAS-systeemiin, ks. Yamaguchi, Shrivastav, Andrews & Niimi 2003) Äänen kiinteyden arvioinneilla olikin toiseksi korkein luotettavuuskerroin (Cronbachin alfa -arvo 0.72). Ääntämisen selkeyden (alfa 0.42), äänen sijoituksen (0.59) ja äänen värin (0.60) osalta arviointien luotettavuus oli sen sijaan heikointa.

Etisyyden arviointi on saattanut siis olla hankalaa. Miesten ääniäytteet koettiin kuitenkin merkittävästi heleämmiksi espanjalaisittain luetuissa näytteissä, mikä saattaa sinällään viitata etisempään artikulaatioon (ks. esim. Laukkanen & Leino 1999: 162). Äänen värin ja sijoituksen arviointi korreloivat selvästi keskenään. On siis mahdollista, että etinen artikulaatio on luokiteltu etenkin kirkkaaksi äänen laaduksi, jolla on yhteys äänienergian voimistumiseen luentanäytteiden spektrin korkeilla taajuuksilla. On kuitenkin huomattava, että äänen kokemiseen heleänä (ja spektrihuippujen sijaintiin) vaikuttaa etisen artikulaation lisäksi esimerkiksi puhujan huulten asento (ks. Laukkanen & Leino 1999: 168).

Cronbachin alfa -reliabiliteettikerroin osoitti, että kiinteyden arvioiden lisäksi nopeuden (0.74) ja energisyyden (0.84) arviot olivat luotettavia. Myös äänen laadun arvio oli lähellä luotettavan rajaa (0.69). Arviot vuoden 2000 kuuntelukokeessa olivat pitkästä aikavälisestä huolimatta samansuuntaisia kuin nelisen vuotta myöhemmin uusintakokeessa (Spearmanin korrelaatiokerroin r 0.52, p 0.000). Ylei-

sesti ottaen perkeptuaalisissa arvioinneissa oli siis kohtalaisen hyvä pisyvyys ja luotettavuus, mikä johtunee arvioitsijoiden ammattitaidosta sekä kuuntelutehtävän luonteesta. Joissakin näytteissä ”espanjalaisuus” oli liioiteltua ja ero vuotta aiemmin nauhoitettuun normaaliluentaan niin selvä, että arviointi oli äänen ammattilaisille melko helppoa.

Kuuntelukokeen helpottamiseksi vertailu tehtiin vain 1998 nauhoitetun luennan ja vuotta myöhemmin taltioidun espanjalaisittain luetun näytteen välillä, jossa erot olivat selvästi kuultavissa. Vertailua espanjalaisittain luetun näytteen ja samalla kerralla äänitetyn tavallisen luentanäytteen välillä ei tehty, vaikka siitä olisi mahdollisesti saanut enemmän tietoa mielikuvan käyttämisen vaikutuksesta. Esimerkiksi ero miesten äänten kiinteydessä tuskin olisi tässä vertailussa ollut yhtä selvä, sillä spektrin kaltevuudessa ei näkynyt yhtä suurta eroa. Kiinnostavaa olisi ollut selvittää lisäksi olisiko artikulointi arvioitu edelleen selkeämmäksi espanjalaisittain luetuissa näytteissä kuin samalla kerralla äänitetystä normaaliluennasta. Mikäli ero ei olisi ollut yhtä huomattava kuin espanjalaisittain luetun näytteen ja vuotta aiemmin luetun tavallisen näytteen välillä, se olisi voinut osoittaa, että opiskelijoiden artikulaatio oli parantunut esimerkiksi puheen piirteitä koskevan tietoisuuden lisääntymisen vuoksi.

5.5.4 Repliikit

Suomalaisissa ja espanjalaisissa repliikeissä ei akustisen analyysin perusteella löytynyt muuta merkitsevää eroa kuin korkeampi sävelkorkeus naisten espanjalaisissa repliikeissä. Voimakkuudessa, sävelkorkeuden vaihtelussa, spektrin kaltevuudessa tai spektrihuippujen sijainnissa ei ollut merkitsevää eroa.

Tämä noudattelee tuloksia, joita Kati Järvinen (2004) löysi tutkiessaan suomalaisten naistulkkien vieraskielistä luentaa. Järvinen

totesi vieraan kielen nostaneen koehenkilöiden luentakorkeutta kaikissa heidän käyttämässään vieraissa kielissä. Sen sijaan äänen voimakkuudessa, laadussa tai kuormitusindeksissä ei ollut eroa. Hän arvioi, että perustaajuuden nousu saattaa johtua puheen mukauttamisesta sellaiselle korkeudelle, jota kieltä äidinkielenään puhuvien uskotaan käyttävän. Koska opiskelijat eivät osanneet kieltä repliikkijään enempää, on myös mahdollista, että tehtävän vaativuuden takia opiskelijoiden yleisen psykofyysisen aktiivisuustilan kohoaminen on nostanut puhekorkeutta. On todettu, että puhekorkeudella on taipumus nousta sitä enemmän, mitä vähemmän puhuja puhumaansa kieltä osaa (Järvinen, Laukkanen & Izdebski 2007).

Yritys saada aikaan autenttisen kuuloinen suomesta poikkeava intonaatio ja perustaajuuden vaihtelu saattaa johtaa siihen, että tosiasiassa vaihtelu ei lisääny vaan ainoastaan keskimääräinen puhekorkeus nousee (Järvinen 2004: 77–80). Myös Pekka Hirvonen (1967: 47; 1970: 80) on todennut, että suomalaisen puhujan tavoitellessa esimerkiksi englannin nousevaa intonaatiota sävelkorkeus ja voimakkuus lisääntyy, mikä tuottaa painollisuusvaikutuksen ilmauksen loppuun (ks. myös Iivonen, Nevalainen, Aulanko & Kaskinen 1987: 241–242). Äänihuulten kokoon nähden liian korkealle ajautunut perustaajuus puolestaan saattaa puolestaan rajoittaa perustaajuuden rentoa vaihtelua kurkunpään lihasten kuormittumisen vuoksi (Laukkanen & Leino 1999: 108).

Eri kielissä intonaation käyttö vaihtelee; etelämaalaisten sävelkulkueroja on pidetty rajumpina kuin pohjoismaalaisilla (Iivonen ym. 1987: 33). Suomen kielessä sävelkulun vaihtelu onkin vähäisempää ja intonaation merkitys ylipäätään pienempi kuin espanjassa (Carcedo González 1998: 253–254). Otto Jespersen kuvailee 1897–99 laatimassaan *Fonetik*-kirjassa: "espanjassa intervallit ovat syvempiä, arvokkaampia, miehekkäämpiä, martiaalisempia ja varmempia kuin muissa

romaanisissa kielissä” (Jespersen siteerattuna livonen ym. 1987: 34). Mitä ikinä ”miehekäs intervalli” sitten tarkoittaneekaan, kokemukse- ni espanjan kielestä ja opiskelijoiden puhumisesta näyttämöllä olisi antanut luvan odottaa suurempaa sävelkorkeuden vaihtelua espan- jankielisissä repliikeissä kuin suomenkielisissä, intonaatioltaan usein jatkuvaa alamäkeä kohti lauseen loppua painuvissa repliikeissä. Tosin suomalaisilla on todettu olevan vaikeuksia nimenomaan vieraiden kielten prosodisten piirteiden oppimisessa (Salo-Lee 1995).

Laboratorio-olosuhteissa opiskelijoiden välillä oli kuitenkin suu- ria eroja tehtävän suorituksessa, vaikka ohje oli kaikille sama. Jotkut puhuivat repliikkinsä ikään kuin ulkomuististaan lukien, jolloin esi- merkiksi korkeusvaihteluita tuli vähän, toiset eläytyivät puhuessaan enemmän. Uskon kuitenkin, että äänitysolosuhteita enemmän tähän on vaikuttanut pääsääntöisesti dialogiin tarkoitettujen tekstimateriaa- lin pakottaminen monologiksi. Eniten korkeusvaihtelua käyttäneellä Mies 4:llä ääni liikkui espanjankielisissä repliikeissä peräti oktaavia suuremmalla alueella kuin Mies 1:llä, jonka puhekorkeuden vaihtelu oli vähäisintä (liite 9). Toki heidän roolinsakin edellyttivät jonkin ver- ran toisistaan poikkeavaa puhetapaa, mutta mielestäni ero on kui- tenkin ennen kaikkea tehtävän suoritukseen liittyvä. Näin ollen tulos ei välttämättä vastaa kaikkien kohdalla täysin sitä, miten he olivat pu- huneet näyttämöllä.

Toisaalta esimerkiksi Nainen 5, jolla korkeusvaihtelun laajentu- minen espanjaa puhuessa oli ollut näyttämöllä selvästi havaittavaa ja joka itse oli haastattelussa kertonut käyttävänsä enemmän kor- keusvaihteluja, puhui laboratoriossakin suomalaiset repliikkinsä neljä puolissävelaskelta pienemmällä vaihteluvälillä kuin espanjankieliset repliikkinsä. (Tämä vastaa hänen haastattelussa esiin tullutta koke- mustaan rohkeammasta äänenkäytöstä ja näyttelemisestä, ks. esim. s. 267). Suurin ero miehistä oli puolestaan Mies 6:lla, jonka espanjan-

kieliset repliikit liikkuvat peräti kuusi puolisävelaskelta laajemmalla alueella kuin suomenkieliset. (Hän kertoikin haastattelussa rikko-neensa omaa puhetyyliään, ”nostattaneensa lauseita” ja käyttäneen-sä eri nyansseja puhuessaan espanjaa.)

Myös suomalaisissa repliikeissä sävelkorkeuden vaihtelu oli suur-ta. Suomen kielessä yli oktaavin ylitykset ovat arkikielessä harvinaisia, ja näin suuria vaihteluita onkin suomessa pidetty mahdollisina vain taiteellisessa puheilmaisussa (Iivonen ym. 1987: 238; Monola 1976: 38). Normaaliuennassa sävelkorkeuden vaihtelun on todettu olevan viidestä kuuteen puolisävelaskelta (Pegoraro Krook 1988; Coleman & Markham 1991). Tässä näyttelijäopiskelijat ylittävät normin reippaasti: normaalissa proosaluennassakin heidän keskimääräinen sävelkor-keuden vaihtelunsa oli n. 12 puolisävelaskelta – tähän on saattanut vaikuttaa Lauri Viidan tekstin värikylläisyys ja rytmisyys. Espanjalai-nen mielikuva jopa kavensi lievästi joillain opiskelijoilla sävelkulun vaihtelua. Luultavasti keskittyminen äänen sijoittamiseen ja ylipää-tään tehtävän suorittamiseen on saattanut näytteenottohetkellä hie-man rajoittaa sävelkulun vapaata liikettä.

5.5.5 Katselukoe

Vieraalla kielellä näytteleminen lisäsi arvioitsijoiden mielestä eleiden määrää, suuntaa ylös- ja ulospäin sekä virtaavuutta molemmilla su-kupuolilla. Miehillä näiden lisäksi myös liikkeen keveys oli lisääntynyt.

Katselukokeessa luotettavuus ei kuitenkaan ollut yhtä korkea kuin kuuntelukokeissa. Ainoastaan kolmen parametrin kohdalla Cronbachin alfa -reliabiliteettikerroin oli lähellä kohtalaisen luotetta-vuuden rajaa: eleiden määrä (0.70), niiden virtaavuus (0.67) ja suun-tautuminen ulospäin (0.68). Arviot, jotka koskivat eleiden keveyttä (0.59) tai suuntautumista ylöspäin (0.58), olivat luotettavuudeltaan

keskenään samankaltaiset. Jatkuvuuden arviointien alfa oli hieman edellisiä heikompi (0.51).

Koska eri arvioitsijoiden arviointien välinen reliabiliteetti ei ollut kovin korkea, käytettyä mittaria ei voi pitää täysin luotettavana. Katselijat kokivat jotkut parametreista epäselvinä. Esimerkiksi virtaavuuden ja jatkuvuuden arvioinnit vaikuttivat joillain arvioitsijoilla hyvin samansuuntaisilta, mikä saattaa olla osoitus vaikeudesta erottaa näitä parametreja toisistaan. Lisäksi tällaisia liikkeen laatuja voi olla vaikea arvioida televisioruudulta, jossa liikkeen kolmiulotteisuuden tuntu heikkenee.

Myöskään energisyyden käsite liikkeessä ei vaikuttanut selvältä ja sen arviointi oli joidenkin arvioitsijoiden mielestä vaikeaa. Perseptuaalisten arviointien perusteella voikin sanoa, että näyttelijäopiskelijoiden energisyys tuntui välittyvän ainakin televisiosta enemmän puheen kuin liikkeen kautta. Samoin nopeus tuntui olevan enemmänkin puheen kuin liikkeen ominaisuus. Tältä osin näyttelijäntytön lehtori Hanno Eskolan opetuksessaan usein painottama periaate hitaasta, virtaavasta liikkeestä yhdistyneenä nopeaan, energiseen puheeseen näyttää toteutuneen vieraalla kielellä näytellessä. On toki otettava huomioon, että liikkeen arviot tehtiin autenttisesta vieras-kielisestä näyttelemistilanteesta kun taas puhetta arvioitiin suomenkielisestä luennasta, jossa käytettiin vieraan kielen mielikuvaa. Näin ollen puheen ja liikkeen arvioiden yhdistämisessä ja johtopäätöksissä on syytä olla maltillinen.

Testikatselusta huolimatta katselukokeen kaavakkeeseen jäi todennäköisesti liikaa arvioitavia parametreja, mikä hajotti katselijoiden keskittymistä ja teki arvioinnista vaikeaa. Esimerkiksi luotetavuuskertoimeltaan alhaisimmat parametrit liikkeen nopeus (0.41) ja energisyys (0.44) olivat kaavakkeessa alimpina ja mahdollisesti ne arvioitiin viimeisinä, jolloin katsojat eivät ehkä keskittyneet niiden

arviointeihin yhtä hyvin, kuin kaavakkeen alussa olleiden parametrien arviointiin. Osa kohtauksista oli kestoaltaan liian pitkiä; havaintoja oli arvioitsijoiden mukaan helpompi tehdä lyhyemmistä kohtauksista. Arvioitsijat eivät myöskään olleet tottuneet arvioimaan numeerisesti liikkumista toisin kuin kuuntelukokeisiin osallistuneet puheopettajat, jotka olivat aiemmin arvioineet ääniä muissakin tutkimusprojekteissa. Arvioitsijoiden kesken oli suuria eroja siinä, kuinka paljon he käyttivät videota työskentelynsä apuvälineenä, joten jotkut olivat tottuneempia arvioimaan tallennettua liikettä.

Uusintakokeessa annetuista yhteensä 400 arviosta alle 10 % erosi enemmän kuin yhden pisteen vastaavasta ensimmäisessä katselukokeessa annetusta arviosta. Vaikka erojakin oli, vuotta myöhemmin annetut arviot korreloivat kuitenkin kohtalaisesti ensimmäisessä katselukokeessa annettujen arvioiden kanssa (Spearmanin korrelaatio $r = 0.45$, $p = 0.000$).

Sekä katselukokeen tuloksiin että äänen ulkopuolisen tarkastelun tuloksiin palataan vielä pohdintaosassa, jossa tulokset saatetaan yhteen kolmannessa osassa esille tulevien opiskelijoiden subjektiivisten kokemusten kanssa.



III

OPISKELIJOIDEN KOKEMUKSIA ÄÄNESTÄ, PUHEESTA JA KEHOSTA

6. Teoreettista taustoitusta opiskelijoiden kokemusten tarkastelulle

Tässä luvussa luon teoreettisen pohjan opiskelijoiden kokemusten tarkastelulle. Se rajautuu toisaalta Maurice Merleau-Pontyn kehofenomenologiaan, jossa subjekti määrittyy hänen kehollisesta olemassaolostaan käsin ja toisaalta Jacques Lacanin psykoanalyysiin, jossa subjekti saa erillisen hahmonsä kielen avulla. Käsittelen muuntuvaa kehon kuvaa ja etenkin äänen merkitystä kehon ja subjektiiviteetin havaitsemisessa. Keskeinen on Julia Kristevan kieliteoria, jossa kieli rakentuu symbolisen ja kehollisen merkitysmodaliteetin vierekkäisyydestä. Näiden välillä risteilee ääni, joka varsinkin Roland Barthesin tulkinnassa saa voimakkaan kehollisen ja eroottisen sävyn. Apuun tulevat myös feministifilosofit Luce Irigaray ja Hélène Cixous, joiden teorioissa kieli limittyy ääneen, eikä Lacanin tapaan irrota subjektia välittömästi eletyn kehon kokemuksesta.

6.1 Kehosubjekti

6.1.1 *Keho olemassaolon ja havaintojen keskuksena*

Ruumiinfenomenologiasta ja havaitsemisen filosofiasta kirjoittaneelle Maurice Merleau-Pontylle (2002: 94–95) elävä, tietoinen keho on sekä ihmisen olemassaolon keskus että väline, joka avaa hänelle maailman. Merleau-Ponty (2002: 239) kutsuu kehoa luonnolliseksi

subjektiksi siksi, että se on myös havaintojen keskus. Ihminen ei niinkään havaitse kehollaan vaan kehossaan (Klemola 1998: 38).

Tätä havaintoprosessia ei voi täysin ymmärtää kausaalisten tai funktionaalisten selitysten avulla, sillä nämä edellyttävät olioiden erillisyyttä. Havaitsevan ruumiin ja sen havaitseman olion suhde on sen sijaan Merleau-Pontyn (2002) mielestä sisäinen. Havaintoa ei voi ymmärtää havaitsejasta riippumattoman olion aiheuttamaksi muutokseksi havaitsejan hermoston tilassa. Se ei myöskään tarkoita havaitsejan sisäisten tekijöiden ja ulkoisten tekijöiden yhteisvaikutusta, vaan havaitsejan ja havaitun keskinäistä muodostumista, kurottumista ja hahmottumista. (Heinämaa 1996: 75.) Mallitapauksia tällaisista sisäisistä suhteista ovat ilmaisu- ja merkityssuhteet. Merleau-Ponty (2002: 64, 217) kuvaa esimerkiksi, miten elämänasenne ja sitä ilmaisevat ruumiin asennot ja ilmeet määrittyvät toistensa kautta. Huulten hymy, silmien nauru ja liikkeen ja toiminnan rento rytmi muodostavat ilon kudoksen, ja ainoastaan tämän kudoksen juonteina, toisiinsa liittyneinä kunkin niistä voi tunnistaa ilon ilmaukseksi (Heinämaa 1996: 74–75).

Merleau-Ponty (2002) vastustaa käsityksellään kehosubjektista sekä materialismiin että intellektualismiin liittyvää objektiivista ajattelua, jonka hahmottelemat oliot ovat tarkkarajaisia, selväpiirteisiä ja erillisiä ja joiden väliset suhteet ovat ulkoisia. Materialismi näkee persoonan monimutkaisena fysikaalisena objektina ja juontaa kaiken mentaalisen ja subjektiivisen fysikaalisesta ja objektiivisesta lähtöisin olevaksi. Intellektualismi puolestaan pakottaa fyysisen ja objektiivisen mentaaliseksi ja subjektiiviseksi, sillä sen mukaan persoona on ei-fyysinen mieli. Dualismi, jonka mukaan ihminen koostuu olennaisesti ei-fyysisestä mielestä ja mielettömästä ruumiista ja joka näin ollen erottaa kehon ja mielen toisistaan, ottaa kyllä edellä mainituista poiketen huomioon sekä mentaaliset että keholliset seikat, mutta ei

selitä näiden välistä suhdetta. Merleau-Pontyn käsitys subjektiviteetin fyysisyydestä asettuu poikkiteloin näin ollen myös kehon ja mielen erottavaan dualismiin nähden. (Priest 1998: 57.)

Merleau-Pontyn kuvauksessa ihminen ei siis ole vain fyysikaalinen olento, objekti, eikä hänen subjektiivisuutensa ole puhdasta ruumiitonta tietoisuutta. Kyseessä ei ole myöskään aineen ja mielen kehnosti koossa pysyvä yhdistelmä, vaan kolmas olemisen tapa: kehosubjektiivisuus, josta käsin havaitut oliot ovat epämääräisiä ja rajoiltaan hämääriä. Eletyn, havaitun maailman oliot eivät esimerkiksi aina ole yksinkertaisesti läsnä tai poissa, vaan varsinkin menetetyt oliot voivat häilyä myös läsnäolon ja poissaolon välissä. (Heinämaa 1996: 72–74, 78; Rautaparta 1997: 135.) Tästä Merleau-Ponty (2002: 93–94) ottaa esimerkiksi amputoidun raajan aavetuntemukset tai kaipausten menetettyä ystävää kohtaan.

Merleau-Pontyn esimerkit tuovat esiin ruumiin ajallisuuden, joka ei ole sama kuin niin sanotun objektiivisen ajan järjestys. Ruumiillisessa ajallisuudessa kehon voidaan nähdä koostuvan kahdesta kerroksesta: tämänhetkisestä ja habituaalisesta kehosta (Merleau Ponty 2002: 95). Habituaalinen keho tarkoittaa kehoa, joka on ollut olemassa ja omaksunut tiettyjä tapoja olla suhteessa maailmaan. Kehossa on menneisyys, jonka se tuo jokaiseen uuteen tilanteeseen ja luo siten myös tulevaisuuden yleisen hahmon. Keho onkin menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kohtauspaikka. (Rautaparta 1997: 132.)

Max Schelerin (1980: 397) tunnetuksi tekemää jakoa²³ elettyyn kehoon (*der Leib*) ja objektikehoon (*der Körper*) on yleisesti käytetty ruumiinfenomenologiaa käsittelevässä kirjallisuudessa kehon kokemuksellisten tasojen erittelyssä, ja myös Merleau-Ponty (2002) tekee vastaavan jaon elävän, fenomenologisen kehon ja objektikehon välille. Objektikeho on keho ulkoapäin, esineen tavoin, tarkasteltuna;

23 Timo Klemola (2004: 77) huomauttaa jaon olevan alunperin peräisin Edmund Husserlilta.

se on keho, jonka pinnan näemme katsoessamme toista ja jota fysiologia tutkii ja urheiluvallmennus pääasiassa harjoittaa. Eletty keho puolestaan avautuu meille kehotietoisuudessamme; se on keho, jota liikutamme ja jonka tunnemme. Se on välittömässä nyt-hetkessä läsnäoleva kehollisen kokemuksen kokonaisuus, joka syntyy kehon sisäisten, proprioseptisten aistien²⁴ kannattelemana ja joka muodostaa yhtenäisen taustan eli kehotietoisuuden näiden sisäisten aistimusten havainnoimiselle (Klemola 1998: 43–44, 2004: 77–81; Monni 2004: 220).²⁵

Merleau-Pontyn (2002: 127) mukaan eletyn kehon jokainen liike on erottamattomasti liike ja tietoisuus liikkeestä. Liikkuvuus on perustava suhde maailmaan. Merleau-Pontylle (2002: 159) tietoisuutta ei niinkään luonnehdi ajattelu kuin toiminta: ”Maailma ei ole se, mitä ajattelen vaan mitä elän lävitse” (Merleau-Ponty 2002: xviii). Tietoisuuden tavoin keho on intentionaalinen, koska se niin havainnoissaan kuin liikkeissäänkin on aina suhteessa maailmaan (Klemola 1998: 40).

Merleau-Pontyn kehosubjekti ei koe itseään objektikehona eli suhde omaan kehoon on erilainen kuin muihin olioihin. Vaikka subjekti on fyysinen, se ei voi olla itselleen fyysinen objekti, jonka voisi havaita kuten muut oliot havaitaan. Havaitun olion määritelmään kuuluu, että se voi olla edessäni, katseeni tai käteni ulottuvissa. Oma keho sen sijaan ei voi koskaan olla edessäni vaan havaitsen sen aina suunnilleen samasta kulmasta (Priest 1998: 35; Rautaparta 1997: 130).

24 Proprioseptisillä aisteilla tarkoitetaan tasapaino-, liike- ja asentoaisteja, joiden avulla saamme tietoa nivelten liikkeistä, lihasten jännitystiloista, tasapainosta, kehonosien ja kokonaisuuden liikkeestä ja muista kehon sisäisistä tuntemuksista (Monni 2004: 220).

25 Drew Lederin (1990: 6) näkemyksessä objektikeho ja eletty keho eivät ole kaksi erillistä kehoa: eletty keho on myös fyysisenä objektikehona olemista. Objektikeho on eletyn kehon aspekti, yksi tapa jolla eletty keho näyttäytyy.

Tieto omasta kehosta ei synnykään vain havaitsemalla, kuten tieto toisten ihmisten kehoista syntyy, vaan olemalla keho (Priest 1998: 56). Lisäksi omalla keholla on ominaisuus, joita ei ole muilla olioilla: se voi koskettaa ja tulla kosketetuksi samanaikaisesti (tästä lisää sivulla 161). Keho on siis samalla sekä subjekti että objekti tai niiden välimuoto (Merleau-Ponty 2002: 106–107).

Klemola (1998: 43) kuitenkin huomauttaa, että on mahdollista esineellistää myös oma kehonsa, niin kuin urheilussa pahimmillaan (ja valitettavasti myös teatterissa) voi tapahtua, ja silloin kosketus eletyn kehon kokemukseen kadotetaan (Merleau-Ponty 2002: 82–83). Tällöin maailma suljetaan objektien, esineiden maailmaksi, jonka ulkopuolelle ei jää mitään merkittävää.

6.1.2 Kehonkuva ja kehonkaava

Kehonkuva (tai ruumiinkuva) ja kehonkaava ovat sekä fenomenologisen että psykoanalyttisen kehontutkimuksen peruskäsitteitä. Kehonkuvalla tarkoitetaan sekä havaintoa ja kokemusta omasta kehosta että siihen liittyviä asenteita ja uskomuksia; se koostuu moninaisista intentionaalisista tiloista, joiden kohteena on oma keho (Gallagher & Cole 1995: 371; Klemola 2004: 82). Kaikki, mikä jotenkin liittyy liikkeisiin tai kehon dynamiikkaan, edes mielikuvan tasolla, kuuluu siihen. Kehonkuvan elementtejä ovat ulkomuoto, ruumiin pinnan, massan ja sisätilojen kokemus, ruumiin tuotteet sekä ulkomaailman objektit, jotka liitetään minään, kuten vaatteet, meikit jne. (ks. Hyyppä 1986; Blinnikka & Uusitalo 1988).

Kehonkuvan käsite auttaa ylittämään dualistisen käsityksen erillisestä psyykestä ja ruumiista, sillä kehonkuvaa tarkastellessa tutkimuskohteena on ihmisen kyky kokea itsensä kokonaisuutena rajojensa sisällä (von Uexkull 1970). Kehonkuvan tutkimuksessa tulevat esiin havaintokokemus omasta kehosta, käsitteellinen ymmärrys omasta

kehosta ja kehoista yleensä sekä tunneasenne omaa kehoa kohtaan (Klemola 2004: 82). Käsillä olevassa tutkimuksessa keskityn erityisesti näyttelijäopiskelijoiden havaintokokemukseen omasta kehosta, mutta käsitys kehosta tulee myös esiin heidän haastatteluissaan.

Kehonkuva on yksilön mielikuva omasta ruumiista ja sen toiminoista, mutta se ei ole staattinen kokonaisuus, vaan se on jatkuvasa vuorovaikutuksessa sisäisten ja ulkoisten havaintojen, tunteiden, sosiaalisten toimintojen, käytäntöjen ja ihanteiden kanssa (esim. Horowitz 1966; Lichtenberg 1978). Ihmisten kehonkuvat liittyvät ja vaikuttavat toisiinsa ja ympäristöllä on suuri merkitys erityisesti nuorten kehonkuvalle.²⁶

Tämän tutkimuksen kannalta on olennaista tehdä ero kehonkaavan ja kehonkuvan välille. Niiden erottaminen on tosin osin keinotekoista, koska nämä käsitteet kuvaavat kahta hyvin tiiviisti yhdessä toimivaa järjestelmää (Klemola 2004: 81). Kehonkaava on motoristen kykyjen ja tapojen järjestelmä, joka mahdollistaa liikkeen ja asennon säilyttämisen ja joka toimii huolimatta siitä, että intentionaalinen tietoisuus on kohdistunut muualle kuin kehoon (itse asiassa kehonkaava toimii usein paremmin ilman tietoista havainnointia). Se ei siis ole havainto tai uskomus, toisin sanoen siinä ei ole kokemuksellista ulottuvuutta kuten kehonkuvassa, vaan se toimii intentionaalista toimintaa kannattelevana fyysisenä perustana. (Gallagher & Cole 1995: 371; Klemola 2004: 82, 84). Kehonkaavaankin liittyy jonkinlaista maailmaan suuntautuvaa kehollista intentionaalisuutta. Se toimii vuorovaikutuksessa maailman kanssa ja antaa ihmiselle käsityksen kehon

26 Näyttelijäntytön laitoksen opiskelijat ovat opintojensa kolmantena tai neljäntenä vuonna, jolloin he ovat näytelleet vieraskielisessä näytelmässä, n. 20–27-vuotiaita nuoria aikuisia. Varsinkin nuorimmilla kehonkuva on opiskeluaikana voimakkaassa liikkeessä eivätkä varhaisempaan nuoruusiikään useimmiten liitettävät kehonkuvan kriisit ole harvinaisia tässäkin iässä (nuoren kehonkuvasta psykoanalyttisesta näkökulmasta tarkasteltuna ks. Piha 1980).

pysyvyydestä ja jatkuvuudesta. Kehonkuvassa puolestaan intentionaalisuuden tietoisena kohteena on oma keho; siinä missä kehonkaava viittaa liikkumisen mahdollisuuteen, kehonkuva puolestaan viittaa kykyyn reflektoida kehoa ja sen liikettä. (Van Bunder & Van de Vivjer 2005: 259–260).

On hyödyllistä ymmärtää myös proprioseptisen tietoisuuden eli kehotietoisuuden sekä proprioseptisen informaation välinen ero. Proprioseptinen informaatio ohjaa automaattisesti, suurimmaksi osaksi tiedostamattomalla, fysiologisella tasolla kehon asentoa ja liikkeitä ja on täten olennainen osa kehonkaavaa (Klemola 2004: 85–86). Sama informaatio on perustana myös kehotietoisuudelle.

6.1.3 Kehon havaitseminen ja kehotietoisuus

Kehon tietoisien havaitsemisen modaliteetteja on useita. Ihminen voi havainnoida kehoaan todellisen aistihavainnon tai mielikuvan avulla. Hänellä voi olla visuaalinen aistihavainto objektikehostaan tai objektikehoon kohdistuva tuntoaistimus. Hän voi kuunnella kehoaan sisäkautta ja saada proprioseptisen havainnon kokevasta kehostaan. Hän voi myös kuvitella näkevänsä kehonsa ikään kuin tarkastelisi toisen ihmisen kehoa, jolloin hän saa visuaalisen mielikuvan objektikehostaan. Lisäksi hän voi kuvitella, mitä hän tuntee tuon kehon sisällä eli liittyy visuaaliseen mielikuvaan vielä proprioseptisen mielikuvan. (Klemola 2004: 83.)

Vaikka ajattelisimmekin Merleau-Pontyn (2002: 87) tavoin, että kehon tietoisuus on tunkeutunut kaikkialle kehoon siten, ettemme täydellisesti pysty koskaan pakenemaan sitä (Klemola 1998: 44; ks. myös Priest 1998: 58), on kuitenkin myönnettävä, että emme ole koko ajan yhtä tietoisia kehostamme. Tietoisuus voi kääntyä kehosta pois päin tai kehoon päin. Keho tulee usein ohitetuksi arkipäivän kokemuksessa.

Ihmisellä on taipumus helpottaa arkipäiväänsä kehonkäytöllisillä totumuksilla, jotka vapauttavat tietoisesta havainnoinnista ja ohjaamisesta. Toimiessaan ihminen kiinnittääkin yleensä huomionsa kehonsa ulkopuolella olevaan kiinnostuksensa ja toimintansa kohteeseen. Tämä ulkoinen tavoite motivoi ja organisoii ihmisen toimintaa, jolloin hän useimmiten unohtaa kehonsa sekä ne ruumiilliset keinot, joilla hän pyrkii kohti päämääräänsä. Ulkoiset aistimukset ylittävät kehon sisäiset, proptioseptiset aistit. Tällöin siirrytään kehonkaavan "automaattiohjaukselle". Kehontuntemus ikään kuin nukahtaa ja kehonkuva siirtyy alitajuiseksi taustavaikuttajaksi. Drew Lederin (1990) mukaan keho on silloin poissaoleva. Voidaan sanoa myös, että keho on jokapäiväisessä elämässä useimmiten ikään kuin taustalla läsnä, kunnes tapahtuu jotain, joka vetää huomion takaisin kehoon. Varsinkin kaikki arkitottumuksesta poikkeava, esimerkiksi kipu tai jokin muu mikä häiritsee tavanomaista kehonkäyttöä, havahduttaa havainnon takaisin kehoon (Klemola 2004: 86–87).

Drew Leder (1990: 19) pitää transitiivisuutta kehon olennaisena, myötäsyttyisenä ja primitiivisenä luontona. Myös Kirsi Monni (2004: 221) kuvaa fenomenologisessa tanssitutkimuksessaan sitä, miten tavanomaisessa kehosuhteessamme, ns. luonnollisessa asenteessamme keho ja mieli elävät usein eri aikaa, mielen ja kehon liike eivät kohtaa samassa "täällähetkessä". Hän huomauttaa, että ihminen voi kulkea "eriparia" kehonsa kanssa vuosia: elää egotietoisuutensa tasolla niin intensiivisesti, että hän on ikäänkuin vieras omassa kehossaan, jolloin eletyn kehon kokemuksellisen mailman ulottuvuudet jäävät tietoisuudelta sulkeutuneeksi alueeksi.

Sekä Leder että Monni huomauttavat, että itsen kehollisen läsnäolon havaitseminen syntyykin vasta transitiivisuuden normia muokkaamalla, esimerkiksi harjoittamisen tuloksena. Olennaista tämän tutkimuksen kannalta on ymmärtää, että proprioseptinen

kehon tietoisuus on harjoituksella syvennettävissä niin, että yhä hienovaraisemmat kehon sisäiset aistimukset ovat tiedostettavissa (ks. Klemola 2004: 85).

Timo Klemola onkin kirjoittanut, miten jokapäiväisen kehon fenomenologia eroaa kontemplatiivisen kehon fenomenologiasta. Kontemplatiivisella keholla hän tarkoittaa sitä kehon kokemusta, joka avautuu tietynlaisia kehoa ja mieltä (vai pitäisikö sanoa kehon mieltä tai kehomieltä) harjaannuttavin harjoituksin. ”Se on sensitiivisyyttä kehon sisäisille aistimuksille, liike- ja rakennetietoisuutta, tietoisuutta ’elämän energiasta’ ” (Klemola 2004: 51). Klemola toteaa, että tämänkaltaisen fenomenologia on vielä suurelta osalta kirjoittamatta, sillä länsimainen kehollisuuden fenomenologia käsittelee jokapäiväistä, harjaantumaton kehoa, jonka havainnosta edellä mainitut sisäiset tuntemukset useimmiten karkaavat. Myös Merleau-Pontyn filosofiassa keho jää Lederin (1990: 36) ja Klemolan (2004: 51) mielestä lopulta abstraktiksi, luuttomaksi ja lihattomaksi, koska monet kehona olemisen olennaiset kokemusrakenteet, kuten viskeraaliset prosessit ja hengitys, jäävät siinä käsittelemättä.

Tähän tutkimukseen osallistuneet näyttelijäopiskelijat ovat nuoresta iästään huolimatta tottuneet havainnoimaan itseään²⁷ poikkeuksellisen paljon ja tarkasti. Heidän nelivuotisessa koulutusohjelmassaan eritoten taiji ja Alexander-tekniikka, mutta myös tanssi, akrobatia ja näyttelijäntyön harjoitukset herättävät kehotietoisuutta ja toimivat osittain kontemplatiivisen kehon alueella. Paljon kehotietoisuutta avaavia tekniikoita opiskelleita näyttelijäopiskelijoita voidaan rinnastaa tältä osin esimerkiksi tanssijoihin, joiden työ ja työympäristöt ehkä tavanomaista enemmän rakentavat, muuntavat ja kehittävät

27 Käytän itse-sanaa Alexander-tekniikkaan liittyvässä merkityksessä, joka sisältää koko ihmisen ja jossa kehoa ja mieltä ei erotella toisistaan (ks. esim. Alexander 1985).

heidän itseymmärrystään ja kehotietoisuuttaan (ks. esim. Parviainen 1998; Rouhiainen 2003; Monni 2004).²⁸

Luvussa 6.2 liitän äänen kanssa työskentelyn näiden kehotietoisuutta herkistävien harjoitusmetodien joukkoon.

6.1.4 Näyttelijän kehollisuus

Työssäni opettajana olen huomannut, että näyttelijäopiskelijat suhtautuvat omaan ruumiiseensa usein suorituskeskeisesti. Näyttelijäkoulutukseen kuuluvat moninaiset vaatimukset saattavat aiheuttaa opiskelijan kokevan fyysisen harjoittelun lähinnä objektikehoon kohdistuvana toimenpiteenä. Myös tietoisuus ohjaajien, opettajien, yleisön ja kriitikoiden arvioivasta katseesta saattaa voimistaa tunnetta objektikehona olemisesta.²⁹ (Katseessa oleminen voi toki merkitä näyttelijälle myös eheyttävää kokemusta silloin kun subjektiivisuuden ja objektiivisuuden kokemus on yhtäaikaisesti läsnä.)

Näyttelijöiden kielteinen kuva kehostaan tuli esille muun muassa Blinnikan ja Uusitalon (1988) suomalaisen aikuisen ruumiinkuvaa koskevassa tutkimuksessa, jossa todettiin, että näyttelijöillä oli yllättävän vähäinen kosketus tunteisiinsa ja ruumiin sisäisiin liikkeisiin. He vastasivat ruumistaan koskeviin kysymyksiin nopeasti ja niissä korostui ulkoinen maailma, kuten erilaiset roolivarusteet. Piirrosteetissä näyttelijät piirsivät itsensä keskimäärin kielteisemmässä sävyssä

28 Huomaamatta ei sovi jättää myöskään institutionaalisesti määrittyneitä diskursseja, jotka ohjaavat esim. näyttelijää ja tanssijaa havainnoimaan itseään ja puhumaan kehoistaan tietyllä tavalla. Nämä yhteisesti jaetut ymmärrykset identifioivat tai erottavat yksilöä suhteessa (taiteilija)yhteisöönsä ja näin ollen voivat olla voimakkaita vaikuttajia heidän subjektiviteettinsa rakentumisessa (ks. esim. Rouhiainen 2003: 285) Nätylläkin on kehittynyt oma diskurssinsa, jota värittää kehollisuuden painottaminen opetusohjelmassa (muihin teatterioppilaitoksiin kansainvälisestikin verrattuna tämä painotus on Nätyllä selvä).

29 Suomalaisten naisnäyttelijöiden kokemuksista katseen alla olemisesta ks. Saisio 2005.

kuin muut ammattiryhmät. Tutkijat hakivat selitystä tähän siitä, että verrattuna esimerkiksi kuvataiteilijoihin, jotka luovat teoksensa itsenäisesti ”sisässään” ja joilla oli rikas ruumiinkuva, näyttelijöiden ja orkesterimuusikoiden tehtävänä on useimmiten tulkita jonkun muun kirjoittama ja ohjaama teos.

Blinnikan ja Uusitalon tutkimuksen tulos saattaa heijastella aikaansa, mutta yhtä kaikki tulos on hätkähdyttävä eikä todennäköisesti täysin vailla yhtymäkohtaa nykypäivän näyttelijöihin. Tutkimuksen tuloksessa heijastuu näyttelijän käsitys itsestään objektikehona tai ulkoapäin määrittyvänä representaationa. Lisäisinkin mahdolliseksi syiksi myös liian suorittavan ja esineellistävän käsityksen ruumiista, kehotietoisuuden, joka ei ulotu kehon sisätilaan sekä liian yksipuolisesti älyllisen, kielen materiaalisuuden ja kehollisuuden ohittavan suhtautumistavan tekstin puhumiseen.

Helena Kallio (1999: 279) pitää eräänä perustavaa laatua olevana seikkana näyttelijän ruumiillisuudessa subjektina ja objektin olemisen vuorottelua ja sekoittuneisuutta. Samalla kun näyttelijä on ruumiinsa, hänellä on ruumis, joka on työn väline ja päämäärä. Näyttelijä on työssään sekä instrumentti että tekijä. Hän voi kokea eletyn ja koetun ruuminsa myös esitetyksi ruumiksi, sillä näyttelijän rakentama roolihahmo, näyttämösubjekti lihallistuu näyttelijän ruumiissa (ks. Varja 1997: 96). Koska ihmisen keho muotoutuu sen mukaan, mikä on sen kulloinenkin tehtävä maailmassa (Kruger 1981: 329), näyttelijän kehonkuva muuntuu erilaisten roolien ja tekstien mukaan. Näyttelijä kohtaakin kehosubjektin moninaisuuden jokapäiväisessä työssään ja samalla altistuu ristiriidoille, kivulle, kosketetuksi tulemiselle. Näyttelijän ruumiissa ”konkreettisesti ja tiivistetysti käy se kuhina, missä yksilöllinen ja yhteiskunnallinen kertautuvat ja rihmastoituvat toisiinsa ja missä subjektina ja objektina olon kyselyä käydään” (Kallio 1999: 284).

Näyttelijän työruumis avautuu paikaksi, jossa yksilöllinen kokemuskeho ja kulttuurinen, konventionaalinen representaatoruumis keskustelevalta ja ajautuvat väistämättä ajoittain konfliktiin (Kallio 1999: 285). Tutkija, näyttelijä Mervi Varjan (1997) mukaan varsinkin naisnäyttelijän representaatoruumis, joka muokkautuu näyttelijän itsensä, vastaanäyttelijän, ohjaajan, koreografin, lavastajan, kampaajan, puvustajan ja maskeeraajan käsissä ja sanoissa, saattaa joutua ristiriitaan näyttämölle luodussa merkity maailmassa hänen eletyn, kokemuksellisen kehonsa kanssa. Edellytyksiä tällaisten ristiriitailanteiden syntymiselle on Varja löytänyt kahdelta tasolta: toisaalta teattereiden sisäisestä työn- ja vallanjaosta ja etenkin naisnäyttelijän asemasta siinä, toisaalta näyttelijän ammatti-identiteettiin liitetyn ruumiillisuus- ja sukupuoliäskityksen ongelmallisuudesta. (Varja 1997: 94–98.)³⁰

Aina ristiriitaan ei kuitenkaan ajauduta, vaan sitä voidaan näyttämöllä tietoisesti etsiä. Vahvalla kehotietoisuudella varustettu kehosubjektius voi haastaa ja kyseenalaistaa annettua ja vaalittua kulttuurista representaatiokehoa. ”Ihminen joka työstää ruumiillisuutta itseyttään silmän kulttuurissa, tasapainottelee yrityksessä toistaa kaksiolotteisen kuvan tarjoamaa, esimerkiksi sukupuolista ruumiin pintaan tai fyysiseen rakenteeseen työstettävää representaatiota ja toisaalta yrityksessä ottaa ruumis omaan haltuunsa eli kokea ja viestittää itsenäisempää ruumis-subjektuutta, käytännöllistä ja sisällöllistä ruumiisuutta”, kirjoittaa Helena Kallio (1999: 282). Jälkimmäisessä tapauksessa etsitään yksilöllisen kokemuksen autenttisuutta ja mah-

30 Varja näkee ongelmallisen ruumiillisuusäskityksen syntyvän mm. seläisessä kehon ”luonnollistamiseen” pyrkivässä näyttelijäkoulutuksessa, jossa hävytetään kokemukselliset sukupuolierot ja kielletään sukupuolen sosiaalinen rakentuneisuus. Tällainen kaksoisstandardinen sukupuoli-ajattelu voi synnyttää ristiriitaisia kokemuksia tormätessä ”teatterityön arjen voimakkaasti sukupuolittuneisiin rakenteisiin, joita virallisesti ei ole olemassaakaan” (Varja 1997: 98).

dollisesti valitaan joko tietoisesti ja näkyvästi tai vähemmän tietoisesti representaatiota riittävällä ruumiinkäytännöllä. "[...] kun ruumiilliseen olemiseen lähes väistämättä kytkeytyy jonkinlaista ideologiaa, ruumis representaationa pysähtyy tuohon ideologiaan ja sitoutuu nimenomaan ulkopuoleltaan tuleviin määritelmiin, kun taas kokemisuudessa, joka tekee representaation sen tottelemisen sijaan, voi luoda ideologian nahkaa" (Kallio 1999: 284). Tällöin näyttelijän kokemuksellinen keho irtaantuu pelkämästä näyttämön ulkopuoliseen todellisuuteen viittaamisesta, korvikkeena ja ripustettuna kuvana esiintymisestä ja alkaa tuottaa näyttämöllistä todellisuutta; näyttelijän kehosta tulee tapahtuma (ks. Kallio 1999: 284–285).

Tämän tapahtuman voi mahdollistaa vaikkapa näyttelijä ja teatteriteoreetikko Michael Chekhov (2002) hahmottelema kuvitteellisen kehon (*imaginary body*) tekniikka.³¹ Siinä näyttelijä kuvittelee mahdollisimman tarkoin ja yksityiskohtaisesti millainen keho hänen esittämällään roolihahmolla on: kuinka paksu niska, kuinka pitkät kädet, kuinka painava pää. Tässä kuvittelussa auttaa myös se, että näyttelijä hahmottaa, miten hänen oma kehonsa eroaa roolihenkilön kehosta. Vähitellen näyttelijä pukeutuu tähän kuvittelemansa kehoon ja asustaessaan siinä alkaa liikkua, puhua ja tuntea sen mukaisesti. Chekhov kirjoittaa, että kuvitteellinen keho sijaitsee näyttelijän todellisen kehon ja hänen psykologiansa välissä ja vaikuttaa kumpaankin yhtä voimakkaasti. Voisi oikeastaan ajatella, että tällä tavalla fyysistetty näyttämöhahmo sijaitsee myös näyttelijän eletyn kehon ja representaatiokehon välissä. Kuvitteellinen keho liittyy näyttelijän tekniikkaan, jota hänen eletty kehonsa ohjaa, – roolihenkilön ja oman eletyn kehon välisten erojen löytämisen edellytys on vahva kehotietoisuus –, eikä se esittäydy niin voimakkaasti pelkälle silmäl-

31 Lehtori Hanno Eskola on soveltanut Chekhovia Näytin oppilaiden kanssa näyttelijäntyön tunneilla ja ohjauksissaan, joissa etsitään hahmolle kuvitteellinen keho ja konkreettiset toiminnot ennen puhetta ja repliikkejä.

le kuin esimerkiksi Varjan ja Kallion kuvaama representaatiokeho, sillä Chekhovin mukaan kuvitteellinen keho muuttaa huolellisella harjoittelulla koko näyttelijän olemuksen tahtoa ja tunteita myöten. Tällainen vaikutus ei Chekhovin mielestä synny mentaalisesti, pelkän järkeilyn tuloksena. (Chekhov 2002: 78–80.)

Merja Hakkarainen (1995) kirjoitti *Teatteri*-lehdessä julkaistussa artikkelissaan näyttelijän kehollisuudesta ja peränkuulutti näyttelijää, joka ei yrittäessään taata taiteilijaidentiteettiään päädy jähmettyneeseen ruumiin tyyppiin vaan uskaltaa ylittää totunnaisia ruumiillisuuden rajojaan. Hän toteaa, että uusien ruumiin tekniikkojen luominen on harvinaista, mutta tapahtuessaan se antaa uuden näkökulman yleisiin, annettuihin toimintamalleihin (Hakkarainen 1995: 62).

Merja Hakkarainen pohjaa kirjoituksensa näyttelijän kehosta Arthur W. Frankin (1991) luokittelemiin ruumiillisuuden ideaaleihin, joita ovat 1) kurinalainen 2) peilaava 3) dominoiva ja 4) kommunikoi-va ruumis. Nämä erottuvat toisistaan suhteessa kontrolliin, haluun, itseen ja muihin. Kurinalainen ruumis toimii tiukassa järjestyksessä, dominoiva täydellisessä kurissa ja peilaava ruumis liittyy enemmän esillä olemiseen kuin toimimiseen. Kommunikoi-va ruumis puolestaan mahdollistaa monimuotoisen näyttelemisen, koska se ei "[...] tuota itseään vain ympäristöä kuvaavana pintana, vaan kokemuksellisena maailman uudelleen luomisena, jossa itse on osallisena." Omiin kokemuksiin nojautuvassa näyttelijäntyössä "roolihahmo ei jää pinnaksi, peilaavaksi ruumiiksi, vaan hahmon kautta pystyy avaamaan laajemman näkökulman maailmaan kommunikoivana ruumiina" (Hakkarainen 1995: 62).

Toisaalta Hakkarainen näkee sellaisissakin roolihahmoissa, jotka tuntuvat olevan kaukana näyttelijän omasta siviiliminästä ja vaativan omalle mentaliteetille vierasta ruumiintekniikkaa, mahdollisuuden ruumiintyyppien rajojen ylittämiseen. Kun kurinalainen ruumis onnistuu teknisissä vaatimuksissa, esimerkiksi akrobatiasa, näyttelemi-

seen liittyvä kommunikointi yleisön kanssa saattaa käydä rohkeammaksi (Hakkarainen 1995: 62). Frankin (1991) mielestä ihminen on tietoisin itsestään silloin, kun ruumis toimii. Koska näyttelyminen on toimintaa, Hakkaraisen mielestä tästä näkökulmasta näyttelijäntyyö voi edistää tietoisuutta itsestä (1995: 59).

Hakkaraisen hahmottelema näyttelijälle ideaali muuntuva, kommunikoiva keho muistuttaa joiltain osin Mihail Bahtinin (1995) kuvaamaa renessanssi-ihmisen karnevalistista ruumiin kuvaa. Tällainen ruumis on avoin ja jatkuvasti muotoutuva; se ei ole koskaan pysähtynyt vaan sitä rakennetaan ja luodaan jatkuvasti. Tämä eroaa Bahtinin mukaan ratkaisevasti hallitsevasta ruumiillisesta kaanonista, jolle on kuvaavaa ”täysin muuttumaton, ankarasti rajattu, sulkeutunut ja ulkoapäin esitetty yksilotteinen yksilöllinen ruumis” (Bahtin 1995: 284). Tällöin korostuu ruumiin läpäisemätön julkisivu, sen läpinäkyvät pinta korostuu maailmaan sulautumattoman yksilöllisyyden rajana.

Bahtinin kuvaamassa renessanssi-ihmisen läpäisevässä kehossa korostuvat ulokset ja aukot. ”Niissä ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat, ne toimivat näiden vaihdon ja vuorovaikutuksen alueena (Bahtin 1995: 281)”. Ruumiin aukot toimivat kommunikaatiokanavina ruumiin sisätilojen ja ulkomaailman välillä.

Tässä Bahtinin kuvauksessa merkittäväksi nousee kehon läpäisevyys ja muuntuvuus, jotka ovat tärkeitä ominaisuuksia sekä näyttelijän ammattitaidon että hänen kehonkuvansa kannalta (ks. myös Houni 2000: 201). Näyttelijälle herkkä tietoisuus kehosta ja joustava kehonkuva ovat tärkeitä jo ammatin vaatimusten takia. Ahdas kehonkuva voi pienentää kehonkäytöllistä skaalaa ja kaventaa näyttelijän näköalaa omiin mahdollisuuksiinsa. Myönteinen, laaja ja hyväksyttävä ruumiinkuva, johon liittyy herkkä kehotietoisuus, on olennainen myös näyttelijän itsetunnon, jaksamisen ja hyvinvoinnin kannalta.

Ihmisen yksilöllinen kyky vastaanottaa ja sietää muutoksenalaisuuttaan on kuitenkin vaihteleva. Tämä tuntuu välillä unohtuvan poststrukturalistisessa ajattelussa, jossa subjektiviteetilla sen paremmin kuin kehollakaan ei katsota olevan lopullista, kiinteää muotoa.³² Kun työskentelee ihmisen todellisen, jokaiselle yksilölle erityisen kehollisuuden kanssa, huomaa, että opiskelija saattaa varsinkin aluksi vastustaa kehotietoisuutensa heräämistä ja kehonkuvan muutosta (ks. myös Klemola 2004: 73–74). Habituaaliseen kehoon liittyvillä totumuksilla on paljon voimaa ja niiden merkitys kehonkäytön ja kehonkuvan rakentumiselle on suuri. Niistä poikkeaminen voi olla jopa pelottavaa. Jos kuitenkin jatkuvasti sivuuttaa kehotietoisuuden ja antaa kehonkaavan ”hoitaa hommat”, kehonkuva ja käsitys itsestä voivat vähitellen kapeutua ja jähmettyä.

6.2 Äänen läpäisemä keho

6.2.1 Ääni kehonkuvassa

Koska kehonkuva sisältää omaa kehoa koskevat asenteet ja uskomukset, siihen vaikuttavat myös sosiaaliset tavat, joilla kehosta puhutaan ja joilla kehossa ollaan. Kehonkuvaa jähmettävät ja rajaavat näköaistin dominanssi ja kielenkäyttötavat, jotka määrittävät varsinkin naisen kehollisuutta ulkoapäin. Kehonkuva saattaa litistyä ohueksi, lähes yksinomaan kehon pintaan liimatuksi. Tällaisessa kehonkuvassa keho näyttäytyy jatkuvien ideaalia tavoittelevien suoritusten kenttänä, joissa objekti- ja representaatiokeho saavat liian suuren osuuden. Ääni ja sen herättämät kehon sisäiset resonanssituntemukset puo-

32 Muuntuvasta kehollisuudesta ruumiillisen feminismin näkökulmasta ks. esim. Braidotti (1994), Grosz (1994), Gatens (1996). Edellisten teoretisointeihin pohjautuen laulajien nomadista subjektiviteettiä, ruumiillisuutta ja tekijyyttä on pohtinut Milla Tiainen (2005).

lestaan herkistävät kehotietoisuutta, auttavat kolmiulotteistamaan kehonkuvaa ja löytämään sellaista puhetapaa, joka kuvaa kehon ”sisänäköä” ulkonäköön yksipuolisesti kiinnittyvien ja kehon nautintoa kuivattavien sanojen sijaan.

Fenomenologisessa kehontutkimuksessa äänellä ei vielä ole ollut paljon sijaa, mutta sen sijaan psykoanalyttisessa kehonkuvateoriassa se on ollut mukana alusta asti. Saksalainen psykoanalyttikko Paul Schilder, joka oli ensimmäisiä kehonkuva-käsitteen kehittäjiä 1920-luvulla, piti jo puhetta kehonkuvan osana. Puhe on hänen mukaansa kuin ruumiinerite, joka vielä ulospuhuttunakin pysyy ruumiinkuvan osana (Schilder 1923; ks. Hyyppä 1986: 93, 95).

Mary Douglas käsittelee kirjassaan *Puhtaus ja vaara* ruumista mallina, joka voi edustaa mitä tahansa rajattua järjestelmää, kuten yhteiskuntaa ja sen sosiaalisia rakenteita. Hän huomauttaa, että kaikki raja-alueet ovat vaarallisia ja mikä tahansa ideoiden rakennelma on raja-alueillaan haavoittuva. Ruumiin aukot symboloivat ruumiin erityisen haavoittuvia kohtia ja ruumiin tuotteisiin liittyy erityistä voimaa ja uhkaa, koska niillä on kyky ylittää ruumiin rajat. (Douglas 2003: 190–191.) Vaikka Douglas ei eksplisiittisesti mainitse ääntä yhtenä ruumiin tuotteista ja vaikka ääni poikkeaa muun muassa näennäisen aineettomuutensa vuoksi lähes kaikista muista ruumiin tuotteista, antaa tämä kuitenkin näkökulmaa äänen merkitykseen.³³ Kuten kaikki äänenkäytön opettajat tietävät, opiskelijat saattavat pelätä, että äänen muuttuminen horjuttaa koko persoonan totuttuja rakenteita. Douglasin (2003: 190) sanoin: ”Jos rajoja koetellaan suuntaan tai toiseen, peruskokemus muuttaa muotoaan.”

33 Koska kehon sisätilat ja niiden sisällöt voivat symbolisesti korvautua toisillaan, puhe ja ääni voidaan ruumiinkuvan häiriintyessä kokea mielikuvissa esim. ulosteena tai virtsana (Piha 1980: 101). Hygieenisen äänen tuoton kannalta esimerkiksi käheän äänen voi puolestaan kokea ”likaisena” (Tarvainen 2006b: 83–86).

Elämyksellisesti kieli, puhe, ääni ja sana koetaankin ainakin osittain ruumiinosana tai ruumiinfunktiona ja siten ihmisen tuottama kieli ja ääni ovat myös tärkeä osa ruumiinkuvaa. Suun, korvien, kurkunpään ja keuhkojen avulla saadaan yhteys puheen ja äänen sisätilaan, joka muodostanee somaattisen perustan sekä verbaaliselle että musiikilliselle kommunikaatiolle. (Hägglund & Piha 1979: 31.)

Äänellä onkin kehoa läpäisevän ominaisuutensa vuoksi erityinen mahdollisuus avata sulkeutunutta ruumiinkuvaa. Ääni on suun, ruumiin aukon, kautta sisätilasta ulos aaltoilevaa ilmaa, joka saa sekä ääntelijän että kuulijan värähtelemään. Se on jokaisella hengityksellä muuttuva ja se lävistää ihmisen pinnan (toinen ihminenhan voi käsillään tuntea äänen resonoivan esimerkiksi ääntelijän päässä ja rintakehässä). Se on siksi omiaan luomaan kokemusta muuntuvasta, läpäisevästä kehosta. Se voi laajentaa kehonkuvaa ja herkistää kehotietoisuutta tuomalla huomion piiriin kehon sisätilan, joka yleensä pakenee havaintoa (ks. Leder 1990: 53–56).

Tällöin kyse voi olla Timo Klemolan (2004: 234) sanoja lainatakseeni ”kehontietoisuuden alueen laajentamisesta, sen sisäisen avaruuden laajentamisesta pidemmälle ympäristön suuntaan”. Tällainen tietoisuus kehon ja maailman suhteesta kuvaa kulkemista kohti kontemplatiivisen kehonkokemuksen horisonttia, pois päin oman kehon kokemisesta esineenä (objektikehona) tai kuvana (representaationa). Lisäänkin äänen harjoittamisen Klemolan kuvaamiin kehotietoisuutta herkistäviin, kontemplatiivista kekokokemusta avaaviin harjoituksiin, jotka syvenevät vähitellen kohti saman elinvoiman tunnistamista itässä ja ympäristössä (eli empaattisen ulottuvuuden avautumista) ja sisä- ja ulkopuolen yhdistymistä (Klemola 2004: 233–235).

Äänellä on mielestäni kyky eheyttää aikuisen ihmisen ulkomaailmasta vieraantunutta käsitystä itsestä ja tästä juontuvaa pirstaleista, suorittavaa kehonkuvaa. Ääni voi toimia akustisena peilinä (Anzieu 1979; 1989; Rosolato 1974), joka suo kokemuksen kokonai-

sesta itsestä ja avoimesta maailmasuhteesta, jossa subjekti–objekti-asetelma ei ole jyrkkä.

6.2.2 Ääni ja havainnon kaksoisorganisaatio

Havainnon fenomenologiassa on kiinnitetty paljon huomiota ihmisen havainnon käänteisyyteen. Ihminen voi havaita kehoaan sekä subjektin että objektin näkökulmasta, olla havaitsija ja havaittu, sillä kehon kokemuksessa on kaiken aikaa läsnä kaksi puolta. Merleau-Ponty (1987) kutsuu tätä reversibiliteetiksi, aistisuuden kiasmaattiseksi rakenteeksi. Kiasma on minun ja muun maailman, fenomenaalisen kehon ja objektikehon, havaitsijan ja havaitun välistä vaihtoa, jossa keho ja maailma kietoutuvat toisiinsa kuin päällyspuoli ja kääntöpuoli. Kaksoiskosketus on tästä tunnettu esimerkki: koskettaessani oikealla kädelläni vasenta kättäni, olen näkökulmasta riippuen koskettaja ja kosketettu. Näiden kahden puolen välillä on hajaannus, kuilu, joka erottaa toisistaan kehon kaksi puolta. Fenomenologit esittävätkin, että on vaikeaa ellei mahdotonta vangita täysin samaan hetkeen kokemus oikeasta kädestä sekä koskevana että kosketettavana, jolloin subjektikeho ja objektikeho yhdistyisivät havainnossa (Merleau-Ponty 1987: 215; ks. myös Leder 1990: 14; Parviainen 2006: 145–154; Rouhiainen 2003: 121).

Klemola (2004: 61–62) kuitenkin huomauttaa, että kiasmaattinen subjekti/objekti -rakenne on harjoituksella murrettavissa: kun pitkään pitää käsiään yhteen liitettynä, kokemus kahdesta erillisestä kädestä sulautuu yhdeksi kehotietoisuuden kokonaisuudeksi, jossa ei ole erillisiä osia. Myös ero kehon ja tietoisuuden välillä katoaa: keho on tietoisuutta, mikä on osoitus kontemplatiivisen kehon alueelle siirtymisestä. Tällaiselle kokemukselle on tyypillistä välittömyys, koska se ei ole kielen välittämää vaan se syntyy hiljaisuudessa, sanojen poissaolossa.

Erlaisissa kehotietoisuutta avaavissa tekniikoissa (kuten edellä mainituissa taidoissa ja Alexander-tekniikassa, jotka kuuluvat näyttelijäntutkimuksen opetusohjelmaan) subjekti- ja objektihavainnon yhdistyminen, kehon sisäisen sekä ulkopuolisen maailman samanaikainen huomioiminen, on yksi harjoituksen tavoitteista. Esimerkiksi Alexander-tekniikan yhteydessä tästä on käytetty nimeä *expanded field of attention* eli havainnon laajentunut kenttä (Jones 1997: 159).

Myös musiikin kehollisten vaikutusten on todettu psykoanalyttisesti orientoituneessa musiikintutkimuksessa toimivan tehokkaasti itsen ja maailman välisellä rajalla ja hämärtävän sitä (ks. esim. Schwartz 1997). Mielestäni kehollisen havainnon toisiinsa kietoutuvat kaksi puolta näyttäytyvät selvästi äänen kokemisessa ylipäänsä ja näin ollen myös ihmisen ääni kykenee läpäisemään kehon sisäisen ja ulkopuolisen havainnon rajan.

Kaja Silverman (1988: 79–80) kirjoittaa, että äänen/auditiivisen järjestelmän kaksoisorganisaation takia äänen sijaintia on vaikea määrittellä; äänen tuottaja toimii samanaikaisesti myös sen vastaanottajana. Ruumiin sisäpuolelta lähtevä ääni palaa takaisin ruumiin ulkopuolisena äänenä, jonka korva vastaanottaa ja sisäistää. Tämän tapahtuman kokemuksellisesta samanaikaisuudesta johtuen äänen sijaintia on hankala rajata. Onko ääni ihmisen sisä- vai ulkopuolella?

Tätä kokemusta äänen ”sijoittumattomuudesta” vahvistaa erityisesti seikka, joka ääntä koskevassa kirjallisuudessa on jäänyt usein huomiotta: oman äänensä vastaanottajana ihminen ei ole ainoastaan kuulijan positiossa vaan äänen vibro-taktiillisten ominaisuuksien vuoksi hän samaan aikaan myös tuntee äänensä. Osa tuotetusta äänestä ei tunnu ”lähtevän” kehosta mihinkään, vaan se jää kehon sisään soimaan, minkä ihminen havaitsee kinesteettisenä kokemuksena äänen värähtelystä. Värähtelytuntemukset eivät rajoitu kurkun ja pään seudulle, vaikka ne siellä usein voimakkaimmin tuntuvatkin,

vaan saattavat hyvin resonoivassa äänessä levittäytyä koko kehoon. Tämä voimistaa kehotietoisuutta, mikä on mielestäni yksi merkittävä syy harjoittaa ääntä.

Ihminen ei kuule äännelessään omaa ääntään niin kuin muut sen kuulevat, sillä hän kuulee sen sekä ulkokautta akustisesti että sisäkautta luujohtoisesti. Eero Tarastin (2001: 34) mielestä oma ääni jää tällöin vieraaksi. Mikäli ääntä tarkastelee kuulon kannalta, keho "löytää itsensä kahdelta puolelta, vaikka se on yksi" (Parviainen 2006: 151). Havaitsemisen reversibiliteetin vuoksi keho säilyttää itsessään hajaannuksen, käännöksen toisesta toiseksi, kuullusta kuuntelijaksi. Tämän vuoksi kehofenomenologi Jaana Parviaisen (2006: 152) mielestä ihminen ei voi hallita ääntään, koska "äänemuodostuksen ja äänenkuvan väliin jää jatkuva pako." Näin onkin, jos pitää ääntä korvalle alistaisena ja toisten kokemaa kuulokuvaa päämääränä, jota kohti oman äänenmuodostuksen tulisi kurkotella. Mikäli äänen havaitsee osaksi kehon hahmotusta, äänenmuodostuksen ja kuullun välinen hajaannus menettää merkitystään ja saattaa kokemuksellisesti liukua yhdeksi. Ihminen kokee äänensä olevan samanaikaisesti sekä sisä- että ulkopuolellaan, koska ei voi erottaa sitä lyhyttä ajallista siirtymää, jonka värähtelevä ilmavirta tarvitsee edetessään äänihuu- lista nielu- ja suuontelon kautta ulos. Ääni voikin mielestäni aiheuttaa kokemuksellisesti eräänlaisen ajallisen ja paikallisen tihentymän, jonka ihminen havaitsee voimakkaana "tässä ja nyt" -tyyppisenä läsnäolokokemuksena.

Värähtelytuntemus tuntuu voimakkaasti etenkin iholla, sisä- ja ulkotilan rajapinnalla, jossa sekä itsen että toisen tuottama ääni kohtaavat. David Schwarz (1997: 7) nostaa musiikin kuuntelemisen aiheuttamat tuntemukset iholla, vaikkapa "kananlihalle menemisen" osoitukseksi itsen ja ulkopuolisen maailman välisen rajan hälventymisestä. Didier Anzieu (1979, 1989) puolestaan korostaa äänen muo-

dostaman ”soivan ihon” ratkaisevaa merkitystä sekä psyykkisen että ruumiillisen minuuden rakentumisessa varhaislapsuudessa. Tämä ”iho-itse” (skin self tai skin ego) alkaa muodostua lasta ihon tavoin ympäröivästä äidin äänen muodostamasta äänivaipasta lapsen auditiivisten kokemusten myötä, sillä sisäkorva ja iho ovat samaa sikiökautista alkuperää (Piha ja Jauhiainen 1993: 2117).

Psykoanalyttisessa musiikin tutkimuksessa äänen ja musiikin katsotaan kietovan kuulijan syleilyynsä ja representoivan lapsen ja äidin, subjektin ja objektin välistä aluetta, jossa ero sisä- ja ulkopuolen välillä on epäselvä (Välimäki 2005: 59–60). Myös itse tuotettu ääni voi toimia tällä alueella. Ääni kykenee läpäisemään kehon rajan ja voi siten tuoda subjekti- ja objektikokemuksen lähemmäs toisiaan, hetkellisesti jopa yhdistää ne, toisin kuin yleensä on aistimisen fenomenologiassa esitetty. Tällöin ihminen voi kokea olevansa yhtäaikaan ääntelijä ja äännetty. Äänellä onkin tärkeä osa ihmisen yhteenkuuluvuuden ja läsnäolon kokemusta.

Tällainen yhdistymisen ja yhteyden kokemus vaatii hiljentymistä, kehon hiljaisuuden kuulemista.³⁴ Ja myös ääni voi edustaa tällaista hiljaisuutta, nimittäin hiljaisuutta sanoista. Musiikkiakin voidaan tästä katsantokannasta pitää eräänlaisena hiljaisuutena, vapautuksena kielen hegemoniasta, mikä samalla estää ihmistä identifioitumasta täysin kieleensä (ks. Poizat 1992: 86). Kehon ja äänen harjoitus vaatii ainakin osittaista erkaantumista kielen symbolisista luokituksista ja erotteluista saattaakseen ihmisen takaisin suoraan kokemukseen, joka ei ole kielen välittämää vaan syntyy kehon ja äänen hiljaisuudessa. Samalla siirrytään ego-tietoisuuden selvärajaisista käsitteistä kohti kehotietoisuuden sumeiden käsitteiden aluetta (Klemola 2004: 140).

34 Kun ihminen pyrkii saattamaan proprioseptisen havainnon tietoisuuteensa, puhutaan usein ”kehon kuuntelemisesta sisäkautta” (Klemola 2004: 106).

Äänen kyky läpäistä kehon raja ja sulauttaa hetkellisesti subjekti ulkomaailmaan on siis koettavissa aikuisiällä, mutta tällainen kokeamisen tapa on syntynyt varhain lapsuudessa, itse asiassa jo sikiövaiheessa, jolloin vauva kylpee äidin äänen sisässä.

6.2.3 Akustinen peili

Äänen havaitsemisen kaksipuolisuutta (äänen ja auditiivisen järjestelmän kaksoisorganisaatiota) kuvaa psykoanalyttinen akustisen peilin käsite. Akustinen peili kuuluu psykoanalyttisiin teorioihin, jotka tarkastelevat äänen merkitystä ja roolia subjektiviteetin muodostumisessa ja auditiivisen mielihyvän aistillisia ja varhaislapsuuteen pohjautuvia lähteitä (Välimäki 2005: 311).

Akustisen peilin käsite on peräisin Guy Rosolalolta (1974) ja englanniksi siitä on kirjoittanut muun muassa Kaja Silverman (1988) naisen ääntä elokuvassa käsittelevässä teoksessaan *The Acoustic Mirror*. Suomalaisista tutkijoista erityisesti musiikintutkija Susanna Välimäki (2003, 2005) on käsitellyt akustista peiliä. Daniel Falck (1996: 24–25) ja David Schwarz (1997: 16–22) pitävät akustista peiliä Jacques Lacanin visuaalisen peilivaiheen (ks. ss. 170–171) kuuloon pohjautuvana ja sitä ajallisesti edeltävänä vastineena ja kirjoittavatkin näin ollen akustisesta peilivaiheesta.

Lapsi kuulee ja ”tunnistaa” itsensä aluksi äidin äänen tarjoaman akustisen peilin kautta. Tämä kokonaisvaltainen akustinen maailma ympäröi lasta soivan peitteen tavoin; sitä onkin kutsuttu ”äänivaipaksi”, ”äänikylyvyksi” ja ”soivaksi kohduksi”. Tällä äänipeilillä on kahteen suuntaan heijastavat kasvot, sillä se muodostuu sekä lapsen itsensä että sitä ympäröivän maailman tuottamista äänistä. Maternaalinen ääni rakentaa lapselle miellyttävän, hellivän ympäristön, jossa lapsi vastaanottaa merkkejä läheisyydestä, tyydytyksestä ja kiintymyk-

sestä. (Anzieu 1979, 1989: 184; Rosolato 1974: 81; Silverman 1988: 72, 84–85; Välimäki 2005: 312.)

Lapsi kelluu kohdussa äidin äänen värähtelyiden ympäröimänä. Syntymän jälkeen tunne äidin äänen sisällä kylpemisestä muuttuu. Lapsi kokee maailman sirpaleisena ruumiinjäsenten ja äitiin kohdistuvan kaipuun virtana. Lapsi löytää äidin kosketuksen ja tuoksun, mutta myös äänen avulla. Hän siirtyy akustiseen peilivaiheeseen kommunikoidessaan ensin äidin ja sitten muiden kanssa itkuilla ja äidin ääntä imitoimalla (Anzieu 1979; Schwarz 1997: 21).

Jo viiden viikon ikäisenä lapsi erottaa äidin äänen muista äänistä, vaikkei vielä pysty visuaalisesti erottamaan äidin kasvoja muista. 3–8 kuukauden ikäisenä lapsi alkaa leikkiä muodostamillaan äänillä ja äännteillä ja vähitellen yrittää sovittaa omaa ääntään äidin ääneen. Imitoidessaan ensin äidin ja sitten muiden ääniä lapsi saa illuusion siitä, että hän itse on tuottanut matkimansa äänet. Äiti puolestaan vastaa lapsen ääntelyihin ja imitoi lasta. Näin hänen äänensä peili heijastaa lapselle kuvan varhaisesta alkeisidentiteetistä ja tarjoaa hetkellisiä kokemuksia jatkuvuudesta ja pysyvyydestä. Akustinen peili muodostaa eräänlaisen soivan ihon lapsen ympärille vaiheessa, jossa lapsi ei vielä pysty tuottamaan itselleen rajoja, jotka erottaisivat sen ruumiin selvästi erilliseksi yksiköksi. (Anzieu 1979: 27; Rosolato 1974: 80–81; Schwartz 1997: 21; Silverman 1988: 80–81; Välimäki 2005: 241–242.)

Varhaisessa maternaalisen äänen tilassa lapsi ei aluksi erottele äänen tuottoa ja vastaanottoa, ei omaa ääntään äidin äänestä. Akustinen peili edustaa käsitystämme ja tuntemustamme siitä, että olemme olleet yhtä äidin kanssa kohdussa ja jonkin aikaa syntymän jälkeenkin ja se toimii myöhemmin myyttisenä äidillisen huolenpidon, täyden läsnäolon ja kielen ulkopuolisen ruumiillisuuden konstruktiona. Tämä akustinen tila on auditiivisen mielihyvän prototyyppi,

paikka, jossa myös musiikin on katsottu saavan nostalgiset merkityksensä. (Dunn & Jones 1994: 12; Rosolato 1974: 81; Välimäki 2005: 312.)

Kieleen ja eriytyneeseen subjektiuteen astumista edeltävän maternaalisen äänen kautta ihminen saa ensimmäiset kokemukset itsestään ja kehostaan, mikä selittää voimakasta suhdetta ääneen myös aikuisena. Tämä ääni on myöhemmin väistämättömästi menetetty, kadonnut objekti, jota subjekti kaipaa kokeakseen uudelleen eheyden tunteen. Musiikki tai ääni ylipäättään voi synnyttää kuulijassa akustisen peilin kaltaisen, täyden läsnäolon tilan. Se on fantasia rikkoutumattomasta ykseydestä, jossa jakautumisia ja erottautumisia ei ole ja jossa erilliset ruumiit yhdistyvät harmoniassa. Se voi välittää akustista (mieli)kuvaa kehosta ja toimia kehityksenalaisen subjektin heijastimena (Rosolato 1974: 76–79, 82; Välimäki 2003: 35; 2005: 145, 312.)

David Schwarz (1997: 7) kuvaa tällaista musiikin kokemista Hamburger Philharmonisches Staatsorchesterin konsertissa Hampurin Musikhallissa: kun hän istuu keskellä salia, Brucknerin musiikki ympäröi häntä joka puolelta ja tuntuu syleilevän hänen koko kehoaan. Musiikin kuuntelun nautinto kuuluu Schwarzin mielestä ns. oseaanisiin fantasioihin³⁵ kuten nukkuminen, uiminen, seksi ja elokuvaan, maisemaan tai uskonnolliseen kokemukseen uppoutuminen. Vaikka nämä ovat hyvin ilmeisillä ja moninlaisilla tavoilla erilaisia fantasioita, niillä on yhteinenkin piirre: ruumiin ulkomaailmasta erottava raja tulee ylityksi tai hämärytetyksi. Schwarz kokikin ylittävänsä kynnyn aikuisen ja arkaaisen ruumiinsa välillä. Arkaainen ruumis

35 Oseaaninen kokemus viittaa psykoanalyttisessa kirjallisuudessa tunteeseen suurempaan kokonaisuuteen sulautumisesta, minkä on katsottu olevan muistijälki lapsen varhaisesta ykseydestä äidin kanssa ennen subjektin ja objektin rajojen vakiintumista sekä ajan, paikan ja egon eriytmistä (Välimäki 2005: 81, viite 42).

ei ole yhtä selkeästi erottautunut ulkomaailmasta kuin aikuinen vastineensa. Musiikki, joka muistuttaa akustista peiliä, luo transitionaalisen tilan, jossa myös kielen ja nonlingvistisen alueen välinen kynnyks jatkuvasti ylitetään. (Schwarz 1997: 8, 16, 19–20.)

Kokemus Musikhallissa oli Schwarzin (1997: 8) mielestä mahdollinen hänen kehittyvän subjektiviteettinsa varhaisvaiheissa tapahtuneen soivan peitteen kokemuksen vuoksi. Mutta vaikka kokemus oli viskeraalinen, se oli myös fantasia: retrospektiivinen representaatio siitä, että on ollut yhtä äidin kosketuksen, hajun ja äänen kanssa, toisin sanoen kokemuksesta, johon kellään ei ole aikuisena suoraa pääsyä. Aikuisiällä koettu akustinen peili on ruumiillinen kokemus, jonka piirteet representoivat sitä, miltä kuvittelemme soivan peitteen kuulostaneen.

Schwarzin tavoin myös muut tutkijat ovat kuvanneet akustista peiliä äänen vastaanottajan, kuuntelijan kannalta. Ääni tuntuu ikäänkuin sulkevan kuuntelevan kehon sisäänsä, ja edustavan näin arkaaista kehollisen kokemuksen tapaa, jossa subjekti sulautuu ympäristöönsä ja tuntee itse synnyttäneensä kokemansa äänet.³⁶ Käytän akustisen peilin käsitettä kuitenkin tässä tutkimuksessa kuvaamaan myös äänen tuottajan kokemusta, jossa oma ääni heijastaa hänelle takaisin välittömän, kokonaisvaltaisen tunnun hänen kehostaan. Tämä kokemus rakentuu sekä sisältäpäin tulevista resonanssituntemuksista että ulkoapäin akustisesti koetuista äänialloista, ja nämä kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Myös tällöin subjekti saattaa kokea sulautuvansa ympäristöönsä ja värähtelevänsä yhdessä sen kanssa. Uskon myös tämän kokemuksen juurien ulottuvan varhaislapsuuteen, jossa

36 Tällainen sulautumisen kokemus voi syntyä arkipäiväisesti esimerkiksi kuunnellessa musiikkia kuulokkeilla, jolloin ääni tuntuu sijoittuvan päähän sisälle ja näin ollen heijastelevan subjektin omia "aivoituksia" ja tuntemuksia.

ihminen on saanut ensimmäisiä kokonaisvaltaisia kokemuksia kehostaan muun muassa juuri äänen avulla.

6.3 Kielen jakama subjekti

Jotta edellisessä luvussa kuvattujen äänellisten kokemusten voima ja merkitys tulisivat vielä ymmärrettävämmiksi, esittelen tässä luvussa psykoanalytikko Jacques Lacanin subjektiteoriaa. Sen mukaan kieli synnyttää ja muovaa subjektin identiteetin, mutta erottaa tämän äidin lisäksi välittömän kehollisen kokemuksen maailmasta. Tämän erottautumisen ansiosta ihminen kokee syvää kaipausta yhteyden kokeamiseen ja objekteihin, jotka edustavat sitä. Yksi tällainen objekti on ääni.

6.3.1 *Eriytymättömydestä erillisyyteen*

Jacques Lacanin kehittämän lingvistisen psykoanalyttisen suuntauksen mukaan kieli merkkisysteeminä on ratkaiseva tekijä subjektin psyykkisessä rakentumisessa. Opimme pitämään itseämme toisista ihmisistä ja maailmasta erottuvana vain kielen ja muiden representaatiojärjestelmien ansiosta. Tämän itsetuntemuksen ja koko subjektiviteetin rakentumisen hintana on sarja menetyksiä, minkä vuoksi subjektiviteetin ydintä määrittääkin Lacanin teoriassa puute, jakautuminen ja pohjimmainen vieraantuneisuus. (Välimäki 2005: 142.) Lacan (1989: 94) kirjoittaa: "Minä identifoidun kieleen, mutta vain kadottamalla itseni siihen kuten objektin".

Kielen oppiminen eli Symboliseen järjestykseen astuminen ja ympäröivän yhteisön lingvistisiin sääntöihin mukautuminen vaatii luopumista suorasta todellisuuskokemuksesta, välittömästä ja eriyttävästä yhteydestä äitiin, toiseen ihmiseen ja maailmaan.

Tämä erottautuminen alkaa Imaginaarisessa tilassa, joka on identifikaatioihin perustuva psyykkinen järjestelmä, jossa subjekti luo mielikuvia itsestään ja halunsa ideaalista objektista. Tämä Imaginaarisen alue näyttäytyy puutteen tuntemisena: kokonaisuuden kokemiseen, yhteyteen, fuusioitumiseen ja täyteen läsnäoloon kohdistuvana kaipauksena. Suoran, välittömän olemassaolon tila, jota Lacan kutsuu Reaaliseksi ja joka yhdessä Symbolisen ja Imaginaarisen kanssa määrittää subjektin psyykkistä rakentumista, jää aina symboloinnin ulottumattomiin. (Lacan 1989: 210–213; Silverman 1988: 151–165; Välimäki 2005: 142–143).

Lacan käyttää Imaginaariseen läheisesti kytkeytyvää peilivaiheen käsitettä kuvaamaan kieleen astumisen prosessia, jossa 6–18 kuukauden ikäinen lapsi konstruoi peilin avulla ehjän, erillisen identiteetin kyetäkseen siirtymään maternaalisesta ja Reaalisesta alueesta symbolisesti jäsenettyyn sosiaaliseen maailmaan. Lapsi, joka ei vielä osaa puhua ja jonka keholliset kokemukset ovat sirpaleisia ja jäsenyttömättömiä, näkee peilissä kehonsa rikkoutumattomana kokonaisuutena ja identifioituu riemulla illuusioon eheästä itsestä. Vastaavasti lapsi peilaa itseään myös äidin silmästä.

Peilistä ja äidin hyväksyvistä katseista heijastuvaan ideaaliin samastuminen sysää alkuun subjektiviteetin dialektiikan, jossa tunnistaminen on väärin tunnistamista; lapsi ei ole peilissä näkyvä kuvajainen. Peiliminän yhtenäisyys ja ego ovat pohjimmiltaan illusorisia, sillä kokemuksellisesti lapsen keho on tässä kehitysvaiheessa hajallaan ja avuton. Tämä on Lacanin katsantokannassa subjektin vieraantuneisuuden perusta: ”motorinen avuttomuus jättää pysyvän haavan psyykeen imaginaarisen, arkaaisen minän ruumiillisten rajojen kuvitteellisena eheytenä” (Petäjäniemi 1997: 259).³⁷ Peilivaihe onkin

37 Maurice Merleau-Pontyn käsitys kehosta eroaa Soili Petäjäniemen (1997: 261) näkemyksen mukaan Lacanista mm. siten, että Merleau-Ponty ei

subjektiviteetin metafora; kokemuksen ja mielikuvan välillä on välttämätön ero. Lacan uskoi, että tämä varhainen itsen rakentumisen prosessi on paradigma kaikista myöhemmin seuraavista suhteista; peilivaiheen jälkeen minä löytää itsensä aina refleктоimalla itseään suhteessa johonkin toiseen. (Lacan 1989: 1–4, 339–340; Silverman 1988: 157–158; Tong 1997: 220; Välimäki 2005: 143.)

Tietoisuus itsestä syntyy siis katseen kautta, kun lapsi peilivaiheessa näkee itsensä toisen silmin. Lapsi samastuu toisen katseeseen ja vieraantuu kehonsa sisäisestä kokemuksesta. Ulkoisesti havaitun, ehyen kehon ja eletyn, koetun kehon väliin jää railo (Fielding 1999: 186). Lacan ei kuitenkaan paikanna katsetta (*gaze*) konkreettisiin silmiin vaan koko Symboliseen järjestykseen, kulttuuriin, jonka arvoja se heijastelee. Symbolisen järjestyksen ehdollistama katse liittyy aina tietyn mielikuvan tietynlaiseen objektiin. (Lacan 1994: 80; Silverman 1996: 227.)

Peilivaiheesta lapsi siirtyy kielen oppimisen kautta Symboliseen järjestykseen ja oidipaaliseseen vaiheeseen, joka seuraa lapsen vieroittautumista äidistä. Symbolinen (toisin sanoen kieli nimeämisenä, merkinä ja syntaksina) ei voi muodostua muutoin kuin leikkautumalla irti symbioottisesta äiti-suhteesta (Kristeva 1993: 98). Tämä irtautuminen äidistä tapahtuu isän intervention avulla. Isä edustaa Symbolista järjestystä, sanaa; perinteisessä länsimaisessa yhteiskuntajärjestyksessä isä antaa lapselleen sekä nimen että lain.³⁸ Isä säännös-

niinkään lähesty kehollista olemista jonkin tietyn kehitysvaiheen kautta, vaan hän kuvaa rakenteita, joissa eletyn kehon kokemus nousee esiin. “Merleau-Pontyn teoriassa ruumiillinen minä ei siis ole imaginaarinen muodostelma, mutta lacanilaisessa psykoanalyysissä ruumiin motorinen hauraus on keskeinen tekijä imaginaarisen minän (*moi*) muodostumisessa”, Petäjaniemi (1997: 261) toteaa.

38 On tietenkin yksinkertaistavaa lähestyä Lacanin ajatusmaailmaa perinteisen psykoanalyttisen äiti–lapsi–isä-kolmion kautta (varsinkin kun perinteisen ydinperheen sijaan on monia muitakin perhemalleja) mutta

telee lapsen halujen toteutumista ja sitoo hänet yhteiskuntajärjestykseen. Lapsen on opittava käyttäytymään, puhumaan ja ilmaisemaan itseään tietyllä tavoin. ”Isän-nimi” (*nom-du-père*, joka ranskaksi lausutaan lähes samoin kuin ”isän-ei”, *non-du-père*) vaatii siis alistumaan mitä erilaisempien lakien joukolle, johon kuuluvat esimerkiksi juridiset, sosiaaliset ja lingvistiset säännöt. (Kurki 2004: 86–87; Lacan 1989: 73–74, 344.)

Symbolisen kastration (fallisen merkitsijän menettämisen) pelossa lapsi eroaa äidistään. Lapsi ei tämän jälkeen pidä omaa ja äitinsä kehoa enää yhtenä, kuten hän on pitänyt peilivaihetta edeltäneessä Imaginaarisessa esi-oidipaalisessa vaiheessa. Äidistä on tullut Toinen, jolle lapsen täytyy kommunikoida toiveensa ja joka ei voi koskaan täydellisesti toteuttaa niitä. Lapsi eroaa äidistään voidakseen pitää itsellään välittäjän, kielen. Sen avulla lapsi kykenee kuitenkin pitämään yhteyttä äitiin, joka on alkuperäisen, sittemmin tavoittamattoman, täydellisen tyydytyksen lähde (Lacan 1989: 1–7; Tong 1997: 221).

Kielessä merkitsijä edustaa puuttuvaa asiaa (eli symbolista läsnäoloa poissaolossa). Merkitsijä (*signifiant*) ja merkitty (*signifié*) ovat strukturalistisen semiotiikan kehittäneen kielitieteilijä Ferdinand Saussuren (1857–1913) käsitteitä, jotka yhdessä muodostavat merkin. Merkitsijä tarkoittaa merkin ilmaisevaa puolta, muotoa, joka toimii merkityn materiaalisena välittäjänä (Barthes 1988: 47). Merkitty puolestaan tarkoittaa miellettyä, johon viitataan eli merkin sisältöä ja merkityspuolta. Se on käsite, jota merkkiä käyttävä ihminen tarkoittaa (Barthes 1988: 43). Merkitsijällä ei tarkoiteta pelkästään konkreettista sanaa tai fysikaalista äännejonoa, vaan kysymys on paremminkin psyykkisestä painaumasta tai mielikuvasta. Merkittykään ei ole todel-

havainnollisuus riittääköön perustelemaan sen käytön (Kurki 2004: 86). ”Isä” ei kuitenkaan tässä tarkoita kirjaimellisesti isää vaan Symbolista eli kulttuurisesti ja kielellisesti määrittyneitä käyttäytymisen lakeja (Lacan 1989: 338). Vastaavasti ”äiti” edustaa Reaalista.

linen esine tai objekti vaan sen mentaalinen representaatio, sitä koskeva mielle (Barthes 1988: 42). Merkkien viittaussuhde on sopimustenvarainen, eikä ole mitään syytä, miksi jokin merkitys saa tietyn merkityksen. Vaikka kytkentä on mielivaltainen, se on kuitenkin sosiaalisesti sovittu ja yksilöllisesti sitova. Merkitys ja merkitty saavat muotonsa vain tämän keskinäisen suhteensa kautta; pelkkä äännesarja on sinällään abstraktio ja se on lingvistiksi relevantti vain kytketyssään merkittyyn, siis käsitteeseen (Nikander 1997).

Roland Barthes (1988: 48) kutsuu prosessia, joka sitoo merkitystä ja merkityksen yhteen ja tuottaa tulokseksi merkin, signifikaatioksi. Kun merkitty ja merkitys liittyvät toisiinsa, signifikaatioprosessi sulkeutuu: "merkitys ei enää jahtaakaan uusia merkityksiä ja liike pysähtyy" (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 55). Lacanin teoriassa merkityksellä ja merkityksellä on kuitenkin kellova suhde; ne asettuvat kohdakkain vain tietyissä ankkuripaikoissa (Barthes 1988: 49).

Kieli käsittelee ja prosessoi poissaoloa ja yrittää täyttää subjektin kokemaa puutetta jatkuvilla symboloinneillaan. Esimerkiksi sana "minä" subjektiviteetin merkkinä on osoitus subjektin ytimessä olevasta halkeamasta. "Minä" siirtyilee jatkuvasti sanomisen ja sen, mitä sanotaan, välillä sekä merkityksen ("minän") ja merkityksen (eli puhujan) välisessä välissä. (Lacan 1989: 26, 182, 330; Silverman 1988: 46, 196–199; Välimäki 2005: 136, 143.) Nämä kaksi eivät voi koskaan palautua yhdeksi, koska niitä erottaa todellisuuden ja signifikaation raja, jota Lacan kutsuu olemisen ja merkityksen väliseksi rajaksi. Subjektin on valittava jompi kumpi: kadottava Reaaliseen ja Imaginaariseen kuuluvan olemisen merkityksettömyyteen tai valittava sosiaalis-symboliseen järjestykseen kuuluva merkitys ja välittömästä olemisestä vieraantunut subjektiviteetti (Lacan 1994: 210–213).

Ero Imaginaarisen ja Symbolisen järjestykseen kuuluvan signifikaation välillä on ratkaiseva. Imaginaarisessa järjestyksessä lapsen

kokemukset jakautuvat toisensa poissulkeviin ja kokonaisvaltaisiin vastakohtiin kuten täysi/tyhjä, läsnäolo/poissaolo. Kieli ottaa Imaginaarisen jyrkkien kahtiajakojen paikan monimutkaistamalla kategorioita. Vaikka kielellisessä signifikaatiossa asia ei voi olla koskaan kokonaan läsnä, toisaalta se ei ole kuitenkaan täysin poissaolevakaan, toisin sanoen kieli ei pysty tavoittamaan Imaginaarisen karkeitä kahtiajakautumisia. Symbolinen järjestys tarjoaa subjektille kompromissin: "Et saa mitään koskaan täysin, mutta saat aina jotain epätäydellisesti" (Schwarz 1997: 167).

Jacques Lacanin psykoanalyttisen näkökulman mukaan subjekti siis kokee sarjan irtaantumisia matkallaan syntymästä kielenoppimiseen. Subjekti rakentuu erkaantumalla ensin Reaalista, maternaalisesta yhteyden kokemisesta Imaginaarisen järjestyksen kahtiajakoihin ja sitten siirtymällä kohti Symbolisen järjestyksen moninaisia ja hajalleen levittäytyneitä merkitsijöitä. Kielestä erottautuneena ääni voi aktivoida näitä rajoja ylittäviä rakenteita subjektissa ja representoida niitä hetkellisesti esimerkiksi musiikissa (ks. Schwarz 1997: 16).

Myös vieraan kielen musiikki voi johdattaa näyttelijäopiskelijan alueelle, jossa merkitykset ja näin ollen myös subjekti kehonkuviineen ovat jatkuvan muotoutumisen alaisina. Symbolisten sisältöjen käskyvallasta vapaaksi karanneen äänen avulla subjekti voi saada esimerkiksi kontemplatiivista liikekokemusta tai varhaislapsuuden ääni-vaippaan sulautumista muistuttavan kokemuksen, jossa keho ei ole kielellisten määrittelyjen pirstoma. Tällaisessa välittömässä läsnäolokokemuksessa keho ei ole myöskään pelkkä silmästä tai peilistä heijastuva mielikuva, sillä se täydentyy kolmiulotteiseksi kehon sisäisen hahmotuksen avulla.

6.3.2 Ääni kadotettuna objektina ja nautinnon lähteenä

Kiinnostavaa äänen tutkimisen ja merkityksen pohtimisen kannalta on, että Lacanin mielestä (maternaalinen) ääni on yksi viettiobjekteista (kuten katse ja rinta), joita kohtaan subjekti kokee vaistonvaraista, joskin myös omiin merkittäviin lapsuuden kokemuksiinsa perustuvaa kiintymystä, kaipausta ja tarvetta (Poizat 1992: 99, 105). Ääntä pidetään tässä katsantokannassa eräänlaisena osaobjektina (part object)³⁹ tai Lacanin (1989, 1994) kuvaamana objekti *a*:na (*objet petit autre*) eli objektina, jossa on vain vähän ”toista”.

Objekti *a*, joka on kaiverrettu esiin subjektin omasta lihasta (ja liittyy aina kehon aukkoihin), kuvaa vahvasti niitä kastroatiolta tuntuvia erottautumisia ja jakautumisia, joiden avulla subjekti astuu Symbolisen piiriin ja saavuttaa identiteettinsä (Silverman 1988: 7). Objekti *a*:n haluamista leimaa oleellisella tavalla puute, jota mikään fenomenologinen objekti ei koskaan täytä (Kurki 2004: 89–90).⁴⁰ Tämä auttaa ymmärtämään, miksi esimerkiksi Anzieu, Kristeva, Poizat ja Rosolato kuvaavat yhteyden saavuttamisen maternaaliseen ääneen ja eriytymättömyyden tilaan niin voimakkaaksi fantasiaksi (ks. Silverman 1988: 85).

39 Objekti koetaan ja kuvitellaan aluksi osaobjektina (kuten rinta, joka pelastaa lapsen nälän aiheuttamalta ahdistukselta ja suo lämpöä ja kosketusta) ja vasta myöhemmin ulkoiseen maailmaan kohdistuvan todellisuudentajun sekä havaintokyvyn kehittyessä se ilmenee kokonaisuutena (ihmisenä, esimerkiksi), josta lapsi luo oman käsityksen itsestään. (Kurki 2004: 89–90, Välimäki 2005: 92).

40 Lacanin objekti *a*:n käsite voidaan nähdä kritiikkinä objektiyhdeorioita kohtaan, joissa oletetaan, että osaobjekti hylätään jonkinlaisen kokonaisuobjektin hyväksi; Lacanin mielestä ihmisen halu ei suuntaudu kokonaisuobjekteja vaan nimenomaan osaobjekteja kohtaan. Hänelle osaobjekti ei ole osa koko objektista (esimerkiksi ihmisen ruumiista) vaan kyse on siitä, että osaobjekti tuo esiin vain osittain sen takana olevan toiminnan (Kurki 2004: 90).

Michel Poizat (1992: 100) kirjoittaa lapsen varhaisesta, hypoteettisesta alkuitkusta, joka ei vielä ole kutsu tai vaatimus vaan puhdas äänellinen ilmaisu lapsen sisäisestä tyytymättömyyden ja jännityksen tilasta. Vastatessaan tähän huutoon ja tulkitessaan sen esimerkiksi osoitukseksi nälästä, Toinen (useimmiten äiti) antaa itkulle merkityksen ja tarjoaa lapselle ensimmäisen tyydytyksen tunteen. Tyydytys yhdistyneenä niihin elementteihin, jotka toivat helpotuksen (esim. ruokkimiseen ja fyysiseen läheisyyteen), jättää jäljen lapsen psyykeen ja muodostaa siitä lähtien kuvan ensimmäisen nautinnon objektista (tai objekteista).

Kaikki itkut tämän myyttisen alkuitkun jälkeen ovat Poizat'n (1992: 101) mielestä puheen kaltaisia halun ja vaatimuksen osoituksia, sillä niiden "puhtaus" on kadonnut, kun Toinen on interventioltaan tuonut ne merkityksien, signifikaation maailmaan. Mutta kun lasta yritetään tyyntytellä jollain toisella objektilla, joka ei voi olla identtinen ensimmäisen kanssa, koska tilanne on toisenlainen, ensimmäinen nautinnon objekti katoaa auttamattomasti.

Michel Poizat'n (1992: ix) Lacanin teoriaan pohjautuvassa tutkimuksessa oopperan pohjimmaisen viehätyksen katsotaan liittyvän siihen, että ihminen kärsii asemastaan puhuvana, rikkoutuneena subjektina ja voi löytää ekstaattisen nautinnon, *jouissance*,⁴¹ pyrkiessään unohtamaan tai kieltämään tämän perimmäisen kiinnittymisensä kieleen. Keskeistä oopperassa on kielellisen merkitystason hämärtyminen ja äänen fetisoiminen objektina. Tämä aktivoi kuulijan arkaaista, esikielellistä kerrostumaa, jossa ääni ei toimi merkitsijänä,

41 Koska ranskankielinen *jouissance*-sana jätetään yleensä kääntämättä, noudatan kirjoituksessani samaa linjaa. Tähän nautintoa ja hekumaa kuvaavaan ranskalaiseen termiin sisältyy sekä seksuaalisen orgasmin saamiseen liittyviä lisämerkityksiä että lainopillisia nautinta- ja hallinta-oikeuteen liittyviä merkityksiä (Kurki 2004: 84).

koska kielellistä, semanttista funktiota ei siinä ole vielä muodostunut (Poizat 1992: 99–112, Sivuoja-Gunaratnam 2007: 62).

Eritoten korkeat oopperaäänet, varsinkin sopraanot, ovat Poizat'n mielestä vietteleviä.⁴² Tällaiset äänet saattavat lumota kuulijan täysin valtaansa, saada aikaan hurmioituneen mielettömyyden tunteen, sillä niiden äänialan vuoksi tekstistä ei useinkaan saa selvää ja "laulaminen kirjaimellisesti tuhoaa kielen puhtaasti musiikillisen melodian tieltä kehkeytyen vähitellen kohti huutoa" (Poizat 1992: 37). Oopperassa vietetäänkin korkeiden äänten ekstaattista juhlaa niiden vapautuessa kielen palveluksesta (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 62–63).

Honoré de Balzacin novellissa Sarrasine⁴³ on erinomainen kuvaus tällaisen äänen humalluttavasta, eroottisesta voimasta ja sen aikaansaamasta *jouissance*sta (ks. Sivuoja-Gunaratnam 2007: 61–64). Kastraattilaulaja La Zambinellan (jota kuvataiteilija Sarrasine luulee naiseksi) aistillinen ääni läpäisee Sarrasinen, joka "tuntui kuulevan jokaisella ihohuokosella" (de Balzac: 91). Hän ei ainoastaan kuule ja näe Zambinellaa vaan tuntee tämän kehon, joka kulkeutuu äänen mukana aivan Sarrasinen lähelle, jopa lävitse:

Hän oli niin täydellisen huumaantunut, ettei enää nähnyt teatteria, katselijoita eikä enää kuullut musiikkia. Lisäksi hänen ja La Zambinellan välimatkaa ei enää ollut olemassa, hän omisti naisen, hänen silmänsä tarttuivat naiseen ja ryöstivät tämän omakseen. Lähes demoninen voima soi hänelle kyvyn aistia tuon äänen henkäys, nuuhkia hiuksia peittävän puuterin tuoksua, nähdä kasvojen kaikki pinnat, laskea siniset suonet, jotka loivat varjoaan satiiniselle iholle. Viimein tuo soljuva ääni, raiakas ja hopealta helähtävä, taipuisa kuin lanka, joka liikahtaa

42 Esimerkiksi Välimäki (2003), Aho (2004) ja Tarvainen (2005) ovat kuitenkin osoittaneet, että myös aivan toisenlaiset äänet kevyen musiikin puolelta voivat houkutella kuulijansa kohti arkaaista, esi-kielellistä kerrostumaa.

43 Ks. myös Barthesin (1974) tutkimus *S/Z*, jossa hän pohtii kastraattilauluäänen, intohimon ja nautinnon välisiä suhteita tässä Honoré de Balzacin novellissa.

pienestäkin tuulenhenkäyksestä, kiertyen ja avautuen, ryöpsähtäen ja siroten, tunkeutui hänen sieluunsa niin rajusti, että usean kerran häneltä pääsi vastentahtoisia huudahduksia, joita inhimillisten intohimojen suoma kouristeleva nautinto kutsuu esille liian harvoin. (de Balzac 2002: 92–93.)

Kuulija tuntee ekstaattista tyydytystä kadonneen objektin takaisin-saamisesta unohtamatta kuitenkaan koskaan sen menettämisen aiheuttamaa kipua ja haluaan tämän kivun tuntemiseen (Poizat 1992: 5). Ihmisellä on siis olemassa vietti, joka saa hänet haluamaan ”laulamalla puhumista” ja hakemaan tyydytystä oopperasta, ”oudosta hirviöstä, jonka sanojen ja musiikin piinallinen liitto on synnyttänyt” (Poizat 1992: 7). Vain tämän puhtaan ja täydellisen tyydytyksen mahdollon tavoittelu voi Poizat’n mielestä selittää, että ooppera, eriskummallinen ja kallis instituutio, on selvinnyt vuosisatojen ajan.

Nautintoa voi Poizat’n mukaan löytää myös puheäänestä silloin, kun sanojen merkityksen dominanssi rakoilee. Poizat (1992: 103) ottaa esimerkiksi aksentin, jonka kuulemme vieraskielisen tai eri murrealueelta tulevan puhujan puheessa, joka herättää tunteita (jokin murrepiirre saattaa kuulostaa hauskalta tai hölmöltä). Se ei hänen mukaansa johdu pelkästään sosiaalisista tai etnisistä eroavaisuuksista ja niihin liitetystä hierarkisuudesta vaan myös siitä, että aksentti tuo äänellisen materiaalin pintaan signifikaation alta ja havaitsemme äänen nautinnon objektina. Tämä nautinnon tunkeutuminen kieleen kumoaa puhuttujen sanojen merkitsevän, tarkoittavan toiminnan.⁴⁴

44 Tämänkaltainen vaikutus on lähes maailmanlaajuisesti pyritty häivyttämään kansallisissa radio- ja tv-lähetyksissä, joissa esimerkiksi kuuluttajien ja uutistenlukijoiden on ollut pyrittävä murteettomaan yleiskielisyyteen ja hälvennettävä persoonallinen ruumiillisuutensa puhumisen tavastaan. Se, mitä sanotaan, on ollut tärkeämpää kuin miten sanotaan, eivätkä yksilölliset tai alueelliset puhettavat ole saaneet häiritä välitettävän sanoman tarkoitettua merkitystä (ks. Poizat 1992: 103). Paikalliset radiokanavat ovat sittemmin erottautuneet tästä vaateesta.

Poizat'n (1992: 103) mukaan suhde äänen signifikaatiosta puhdistuneeseen materiaalisuuteen sisältää aina *jouissancea*, jonka juuret ovat varhaislapsuuden ääniobjektin nautinnollisuudessa. Äänellinen materiaalisuus ei itse asiassa ole kadonnut mihinkään, koska puhekin muodostuu tästä materiasta, se on vain peittynyt Symbolisen dominanssin alle. Näin ollen ihminen ei oikeastaan kaipaa kadonnutta objektia pyrkiessään löytämään lingvivistisestä sisällöstä "puhtaan" äänen vaan hän etsii kadonnutta efektiä, jonka tällainen ääni voi saada aikaan. Mutta ääniobjekti kuitenkin tuntuu kadonneelta, koska ihminen on alitajunnassaan rakentanut representaation puhtaasta esikielellisestä tilasta, jossa hän on oletettavasti kohdannut primitiivisen äänellisen nautinnon (Poizat 1992: 104).

Kuten kaikessa arkaaisessa nautinnossa, tämänkin nautinnon ääripäässä kajastaa kaikennielevä patologinen yhteensulautuminen, sillä paras tapa olla kadottamatta objektia on identifoida itsensä siihen, tehdä itsensä täksi objektiksi. "Identifioitua kadonneeseen äänelliseen objektiin on sama kuin kadottaa itsensä, muuttua lopulliseksi, äärimmäiseksi puhtaudeksi, olla hiljaisuus, toisin sanoen kuolla" (Poizat 1992: 104).

Kyse onkin lopulta mahdollottoman tavoittelusta, jota on syytä kontrolloida. Objektiin kiinnitetty nautinto ei liitykään vain objektin omistamiseen vaan sen tavoittelemiseen: suloisenkipeään kaipuuseen iäksi kadotettua kohtaan. Näin ollen saavuttamattoman tavoittelu jatkuu, sillä se sisältää lupauksia nautinnosta, joka ohimenevinä hetkinä saa ihmisen kadottamaan itsensä. Tästä löytyy yhteys äänen ja eroottisen nautinnon välille (ks. Poizat 1992: 105). Tällaisia "oseaanisia" kokemuksia voi tarjota musiikkiin ja ääneen uppoamisen lisäksi vaikkapa orgasmi, "pieni kuolema", johon voi hetkellisesti hukata itsensä.

6.4 Kielen ja puheen kehollinen merkitystaso

Tässä luvussa käsittelen puheen sisältä avautuvaa kehollista, varhaislapsuudesta juontuvaa merkitystasoa, joka aikuiselta jää usein havaitsematta. Aikuisen pääsyn tuohon maailmaan, jossa merkitykset ovat muuntuvia ja moninaisia ja jossa tarkasti piirretyn subjektiviteetin ääriviivat sumentuvat, mahdollistaa ääni ja sen materiaaliset ominaisuudet. Apuna tämän kielellistä kuvailua karttavan kokemusmaailman avaamisessa käytän etenkin Julia Kristevan ja Roland Barthesin teorioita sekä suomalaisten musiikkitieteilijöiden Susanna Välimäen ja Anne Sivuoja-Gunaratnamin tulkintoja niistä.

6.4.1 *Signifiantsi, genopuhe sekä äänen ja kielen hankaus*

Tutkimukseni kohteena on siis tuntemattoman kielen sokkeloissa muukalaisena seikkaileva näyttelijän ääni. Koska kieli on puhujilleen tässä tutkimuksessa vieras, kielen symbolinen ja kommunikatiivinen merkitys väistyy taka-alalle äänen aistivoimaisuuden ja ruumiillisuuden, ”kolmannen merkityksen” eli signifiantsin työntyessä esiin. Kolmas merkitys viittaa Roland Barthesin (1986: 41–43) teoriaan merkityksen kolmesta tasosta, jotka ovat 1) informaation eli kommunikaation taso, 2) symbolinen eli signifikaation (*signification*) taso ja 3) signifiantsin (*signifiance*) taso, jossa merkitykset ovat pakenevia, peitettyjä ja itsepäisiä (ks. myös Välimäki 2005: 308–309).

Signifikaatio on yleisestä symbolisanastosta otettu, ”luonnollinen”, ilmeinen merkitys, joka etsii vastaanottajan ja ”tulee tämän eteen” (Barthes 1985b: 43–44). Signifikaatio on Barthesin mielestä hänen väheksymänsä porvarillisen laulutaiteen keskeisiä piirteitä. Porvarillisen laulutaiteen tehtävä on tulla ymmärretyksi ja tuottaa tätä kautta kuulijassa mielihyvää (*plaisir*), joka on ilmaistavissa sanoin. Siinä pyritään kommunikoimaan jotain kotoisaa, kulttuuriin sidot-

tua, jonka kuulija voi tunnistaa ja nimetä ja joka näin ollen vahvistaa subjektiviteettia (Barthes 1993: 23). Tällaista kommunikoinnin, ilmaisen, representaation ja ymmärrettävyyden palveluksessa olevaa laulamista Barthes kutsuu fenolauluksi.

Barthes kehitti geno- ja fenolaulun käsitteensä soveltamalla Julia Kristevan tekstianalyttisiä käsitteitä fenoteksti ja genoteksti. Kristevan (1984: 86–89) fenoteksti on kommunikoivaa kieltä, joka noudattaa kieliopin sääntöjä (ks. myös Aho 2004: 27–28; Dame 1998: 239–240; Minkkinen 2005; Välimäki 2003: 32). Kristevaa mukaillen Barthesin (1985b: 270) fenolaulu kattaa kaikki laulettavan kielen rakenteeseen liittyvät piirteet sekä ilmaisua, kommunikaatiota ja representaatiota palvelevat elementit. Näihin kuuluvat esimerkiksi esiintyjän ilmaisukyky ja tulkinnan tyyli sekä säveltäjän muotokieli; toisin sanoen kaikki mistä tavataan puhua kulttuurikeskustelussa. Fenolaulu on laulettavan kielen fonologisten arvojen moitteetonta artikulointia, joka samalla selkeästi, jopa osoittelevasti kommunikoi kuulijalle tunnistettavia merkkejä tunnetiloista. (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 57.)

Kristevälle (1984: 84–89) genoteksti puolestaan on ”prosessi, jossa artikuloituu ei-merkitseviä ja epävakaita, hetkellisiä viettipurkausten muodostelmia” (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 57). Genoteksti on ruumiillisen viettienergian lävistämää, ja se ilmenee tekstissä esimerkiksi viivästyksinä, toistoina ja siirtyminä (Kristeva 1984: 99–106).

Barthesin genolaulussa on säilynyt Kristevan genotekstille tyyppillinen semanttisen merkitystason haastaminen (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 58). Genolaulun merkitykset nousevat syvältä kielen sisältä, sen materiaalisuudesta. Siinä melodia vaikuttaa kieleen – ei siihen, mitä sanotaan, vaan äänneiden aistillisuuteen. ”Se on äänen volyyminä, massaa, jonka syvyydessä melodia tekee työtään kielen parissa tähdäten kommunikaation sijasta merkitsijä-äänien hekumaan, aistilliseen nautintoon” (Välimäki 2003: 32). Barthesia ei kiinnosta

kuulla laulajan keuhkoja, sellaista fenotasoon nojautuvaa laulutapaa (ja siihen pyrkivää laulopedagogiikkaa), jossa hengityksellä kontrolloidaan erilaisia tunnemoodeja. Laulussa tulee sen sijaan kuulua fyysinen kieli, kurkunpää, hampaat, limakalvot ja nenä, sillä kurkussa ja pään onteloissa ei kuulu mieli vaan niissä ruumiillinen autuus räjähtää esiin. Vaikka genolaulu siis on ”jotakin, joka on suoraan laulajan ruumis” (Barthes 1985a: 270), ei kyse kuitenkaan ole pelkästään laulun fyysisestä ulottuvuudesta, vaan äänen tuottamisen synnyttämistä ruumiillisesta nautinnosta, *jouissance*sta. (Barthes 1985a: 181–182, 270–273.)

Barthes kehitti feno- ja genolaulun käsitteensä selventämään ilmaustaan *grain de la voix*, joka on saanut musiikintutkijoiden kirjoituksissa useita erilaisia suomennoksia: äänen ydin (Tarasti 1992: 33), äänen jyvä (Tarasti 2001: 31) tai äänen roso (esim. Välimäki 2003; Aho 2004).⁴⁵

Grainia on usein (mm. Dame 1994: 140; Frith 1996: 191–192) pidetty lähes synonyymisena genolaulun kanssa, mikä on ymmärrettävää, sillä Barthes (1986: 276) kuvaa *grainin* olevan keho laulavassa äänessä, kirjoittavassa kädessä ja esiintyvässä raajassa. Musiikintutkija Anne Sivuoja-Gunaratnam (2007: 65) kuitenkin aiheellisesti huo-

45 Vaikka ”äänen roso” on yleistynyt viimeaikaisessa suomalaisessa musiikkitieteellisissä tutkimuksissa, vierastan itse sitä, sillä äänen rosoon saattaa liittyä mielikuva rikkinäisestä äänestä (ks. myös Sivuoja-Gunaratnam 2007: 64). Kun ”äänen rosoa” on käytetty kevyen musiikin yhteydessä, sitä onkin selitetty mm. patologisella äänenkäytöllä: ”Barthesilainen äänen roso voisi fysiologian näkökulmasta selittyä vaikkapa äänihuulten kyhmyjen aiheuttamiksi fonaation häiriöiksi” (Aho 2004: 32). Frith (1996: 192) puolestaan sanoo, että ”grained voice” saattaa yksinkertaisesti olla ääni, jota kohtaan tunnemme syystä tai toisesta fyysisistä sympatiaa. Olivatpa henkilökohtaiset mieltymykset millaisia tahansa, nämä määrittelyt sijoittavat erheellisesti *grainin* äänen laatuun ja niistä puuttuu äänen ja kielen välinen kohtaaminen, joka on Barthesille olennainen (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 64).

mauttaa, että tällöin kadotetaan Barthesin ”suurin rakkaus ja ajattelun juuri” eli kieli. Hän ehdottaakin grainin suomennokseksi ”äänen ja kielen hankausta”. Grain ei ole pelkästään äänen sointia vaan kitkaa, joka syntyy musiikin ja kielen hankauksesta. Se ei siis sijaitse ihmisen äänessä vaan äänen, musiikin ja kielen kohtaamisessa, fonon ja genon välisessä repeämässä, joka paradoksaalisesti myös yhdistää niitä. Näin ollen sen voidaan katsoa olevan genoa ja fenoa samanaikaisesti (Välimäki 2005: 325). Se on ”ruumiin materiaalisuus puhumassa äidinkieltään” (Barthes 1985b: 270, 1977: 181–182).

Tästä musiikin ja kielen välisestä hankauksesta syntyy kitka, jota Barthes kutsuu signifiantsiksi, kolmanneksi merkitykseksi (Välimäki 2003: 33). Barthesin (1986: 271–273, 278–285) intohimoisesti ihaileman baritonilaulaja Charles Panzéran ranskankielisten äänneiden musikaalisuus, joka saa sävynsä laulajan suu- ja nenäonteloissa, veyntää ja ylittää kielen fonologisia sääntöjä ja asettaa laulettuun kielen semanttisen tason uhanalaiseksi. Tämä äänneiden ruumiillinen ja viettillinen olemus irrottaa laulun signifikaation tasolta ja sysää sen kohti signifiantsia. (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 59.)

Signifiantsin käsite on alunperin myös Julia Kristevalta (1993) ja sillä tarkoitetaan epäjatkovien, muuntuvien merkitysten tasoa, kielen ylimääräistä, poeettista lisää, joka avautuu kulttuurin, tiedon ja tietämisen ulkopuolelle (Barthes 1985b: 44; Välimäki 2003: 31). Kyseessä on esimerkiksi äänen sanoista riippumaton merkitys, joka löytyy ”ei-lingvistisestä tekstistä” tai – paradoksaalisesti ilmaistuna – ylittää merkityksen (Barthes 1985a: 183–184; Välimäki 2003: 33). Barthesin (1993: 81) mukaan signifiantsi on ”merkitys (*sense*) siinä määrin kuin se on aistimellisesti (*sensuellement*) tuotettu”.

Signifiantsi ei tue ilmeisten merkitysten (*le sens obvie*) järjestelmää vaan rytmittyy tämän kannalta häiritsevällä, ennakoimattomalla tavalla (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 59; ks. myös Välimäki 2003: 31).

Signifiantsissa merkitsijän ja merkityn sidos purkautuu ja ravistaa samalla subjektin rakenteita, kun hänen suhteensa kieleen joutuu kriisiin. Tutusti rajattujen merkkien tunnistamisen aiheuttaman mielihyvän tilalle työntyy *jouissance*: tuskaa sisältävä ruumiillinen nautinto, kun subjekti menettää otteensa aiemmin tietämäänsä.

Barthes ei eksplisiittisesti juurikaan yhdistä teksteissään kolmatta merkitystä äänen ja kielen hankaukseen tai genolauluun. Yhteys on Välimäen (2005: 308) mukaan kuitenkin ilmeinen: Barthesin (1985b) esse-kokoelman *Responsibility of Forms* viimeiset kuutisenkymmentä sivua käsittelee ”musiikin ruumista”, mikä viittaa laulettuun musiikin yhteydessä laulun ruumiilliseen ja materiaaliseen signifiantsiin.

Tekstin hurma -teoksen esseessä ”Ääni” Barthes yhdistää genotekstin selventävästi signifiantsiin ja äänen ja kielen hankaukseen (eli *grainiin*). Äänen ja kielen hankaus tuottaa genotekstiin ja signifiantsiin liittyvää ääneen kirjoittamista, joka mielestäni voisi hyvin kuvata myös genotasosta merkityksensä saavaa puhetta:

Mutta *ääneen kirjoittaminen* ei ilmaise mitään: se jättää ilmaisemisen fenotekstille, kommunikaatiota säätelevälle koodille; pikemminkin se kuuluu genotekstin puolelle, signifiointiin [sic!]⁴⁶ (signifiante); sitä ei tuoteta dramaattisilla taivutuksilla, terävillä painotuksilla, sympaattisilla korostuksilla, vaan äänen *rosoisuudella*, mikä on äänenväriin ja kielen sekoitus; sanelun tapaan siitäkin voi näin muodostua taiteen aines: ruumiin hallinnan taidetta (minkä vuoksi se on niin tärkeässä asemassa itämaisessä teatterissa). Äänistä muodostettuna *ääneen kirjoittaminen* ei ole fonologista vaan foneettista; sen tarkoituksena ei ole sanoman selventäminen, tunteiden näytteillepano; se pyrkii (nautinnon näkökulmasta) sykkivään tapahtumiseen, lihan reunustamaan kieleen, tekstiin, jossa voimme kuulla

46 Tässä on kääntäjän jäljiltä käännösvirhe: po. signifiantsiin (*signifiante*), ei signifiointiin, joka viittaa signifikaatioon (*signification*) (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 67).

kurkun karheuden, konsonanttien patinan, vokaalien aistillisuuden, lihallisuuden koko stereofonian: se artikuloi ruumista, (suussamme olevaa) kieltä, ei merkitystä, (kirja)kieltä... (Barthes 1993: 87–88.)

Barthes kehitti feno- ja genolaulun käsitteensä länsimaisen taidemusiikin ja etenkin klassisen laulun analyysiin vuonna 1972 julkaisussa kuuluisassa artikkelissaan *Le grain de la voix* (engl. "The Grain of the Voice" 1977). Myöhemmin niitä sekä Barthesin äänen ja kielen hankaus tai äänen roso -käsitettä on käytetty myös kevyen laulumusiikin tutkimisessa (esim. Aho 2004; Frith 1996; Välimäki 2003). Käsitteitä voidaan kuitenkin soveltaa myös puhutun äänen tarkasteluun, sillä Välimäen (2003: 43) mukaan "äänen roso ei ole vain laulumusiikin piirre", vaan se on läsnä puheessakin. Hyödynnän näitä käsitteitä opiskelijoiden haastattelun analysoinnissa ja muunnankin ne tarkoitukseen sopivammiksi fenopuheen ja genopuheen käsitteiksi, kun tarkastelun kohteena on lauluäänen sijaan puheääni.

Genopuhe on kielen semioottisesta ulottuvuudesta ja äänen kehollisesta perustasta voimansa saava puheen taso, jonka lihallisuus avaa väylän signifianssiin. Se jää useimmiten kielen symbolisen tason ja puheen informatiivisen ja kommunikatiivisen funktion eli fenopuheen varjoon, mutta on erotettavissa puheessa äänen ja äänteiden ruumiillisuudessa, väreissä ja rytmeissä. Se on puheen volyymia ja massaa, melodiaa, joka työstää kieltä ja nostaa nautintoa puheeseen kehon syvyyksistä (ks. Barthes 1985b: 270–271).

Julia Kristeva kirjoittaa signifianssin olevan viettien jatkuvaa kielen ja subjektin rajoja läpäisevää liikettä, joka aiheuttaa merkityksenmuodostukseen heterogeenisuutta (Kristeva 1984: 17). Sitä on tarkasteltava kahden rinnakkaisen merkitysmodaliteetin valossa: semioottisen ja symbolisen.

6.4.2 *Semioottinen ja symbolinen*

Musiikista voi siis Barthesin mukaan nauttia kahdella tapaa, ruumiillisen kokemuksen kautta tai kulttuuriin sidottuihin merkityksiin nojautuen. Tämä jako pohjautuu Julia Kristevan (1984, 1993) pohdintoihin semioottisesta (*le sémiotique*)⁴⁷ ja symbolisesta (*symbolique*), jotka yhdessä vaikuttavat kielen tai minkä tahansa muun merkitsevän käytännön merkityksenantoprosessissa. Kaikissa teksteissä on Kristevan mukaan symbolinen, nimeävä taso, joka mahdollistaa ihmisten välisen ymmärryksen ja kommunikaation. Semioottinen puolestaan kumpuaa sisäsyntyisesti tekstin tuottajan tiedostamattomasta ja ruumiillisuudesta, ja se toteutuu kielen rytmissä ja äänneissä. Nämä kaksi tekijää yhdistyvät erilaisissa teksteissä erilaisissa suhteissa ja määrittävät sen laadun. Semioottisen hallinta merkitsee samalla genotekstin dominanssia, viettipurkauksia, jotka tulevat esiin esimerkiksi foneemien tai riimien kasautumina tai toistoina sekä tekstin melodisen tai rytmisen aineksen korostumisena. Esimerkiksi musiikki tai vaikkapa dadaistinen runous ovat semioottisesti painottuneita, kun taas tieteellisessä tekstissä korostuu symbolinen merkitysmodaliteetti. Mikään merkityssystemi ei kuitenkaan voi olla pelkästään joko symbolinen tai semioottinen, koska subjekti on Kristevan mielestä aina molempia: symbolisen ja semioottisen välinen dialektiikka on olennainen subjektin rakentumisen kannalta (Kristeva 1984: 24; ks. myös Aho 2004: 26; Minkkinen 2005: 52–53).

Kristevan lähtökohta kielen ja tekstin teorialleen on Barthesin tavoin Saussuren strukturalistinen merkkiteoria, jossa merkki jakautuu merkittyyen ja merkitsijään. Kristevan mukaan subjekti muovautuu niiden välille aukeavassa repeämässä, jota pitää yllä toinen, vielä

47 Semioottisesta Kristeva (1993:12) käyttää termiä *le sémiotique* eli hän vaihtaa artikkelia ja sanan sukua erottaakseen käsitteensä semiootiikasta (*la sémiotique*).

jyrkempi, semioottisen ja symbolisen välinen halkeama. Symbolinen on kielen toimintaa nimeämisenä, merkinä ja syntaksina, toisin sanoen se tarkoittaa kielen semanttista tasoa. Semioottinen puolestaan on merkityksenmuodostuksen heterogeenista aluetta, joka purkauksillaan voi läpäistä symbolista järjestystä ja häiritä sitä tuottamalla ”paitsi ’musikaalisuuden’ myös mielettömyyden tuntua” (Kristeva 1993: 95). Semioottisessa merkitykset eivät ole muuttumattomia vaan merkityksen ja subjektiviteetin rajat ovat joustavia, sillä ruumiiseen ja vietteihin pohjautuvat merkitykset ovat ylipäättään avoimia ja virtaavia (Kristeva 1984: 21–24; ks. myös suomentaja Pia Siveniuksen esipuhe Kristevan kokoelmassa *Puhuva subjekti* 1993: 12).

Kristevan mukaan kaunokirjallisessa tekstissä semioottinen voidaan tunnistaa sykkeenomaisena paineena kielen sisällä; se ilmaisee itsensä kielen sävyssä, soinnissa ja rytmisissä, sen äänellisissä, ruumiillisissa ja materiaalisissa ominaisuuksissa, mutta myös ristiriidassa, merkityksen katoamisessa, hajaannuksessa ja hiljaisuudessa. Semioottinen ja symbolinen kulkevat rinnakkain ja tarvitsevat toisiaan. Semioottinen ei siis ole vaihtoehto konventionaalisille merkkisysteemeillemme, vaan se on niiden sisällä toimiva psykosomaattinen prosessi, joka kyseenalaistaa ja ylittää niiden rajat. Semioottinen ei voisi ilmetä ilman symbolisen järjestyksen strukturoivaa vaikutusta, eikä symbolinen voisi olla mahdollinen ilman semioottisen syvälle hautautunutta, vaistonvaraista materiaalisuutta. (Kristeva 1980: 133–137; 1984: 28; 1993: 95–97; Välimäki 1998: 380–381; 2005: 170).

Kristevalle lineaarinen, rationaalinen ja objektiivinen kirjoittaminen, joka noudattaa normaalia syntaksia, on tukahdutettua. Sen sijaan rytmiä, ääntä ja väriä painottava kirjoitus, joka sallii repeämät syntaksissa ja kieliopissa, antaa torjutun viettiaineksen tulla näkyviin. Siinä on tilaa myös sille, joka kauhistuttaa ja inhottaa meitä. Kristeva uskoikin, että vapautunut ihminen on sellainen, joka kykenee tunnis-

tamaan semioottisen ja symbolisen välisen liikkeen, jatkuvan huojunnan järjestyksen ja epäjärjestyksen välissä. (Kristeva 1984: 159–205; Tong 1997: 231)

6.4.3 *Semioottinen khora*

Kristevan kieliteorian mukaan semioottinen on ankkuroitunut subjektin esiverbaaliseen elämysmaailmaan.⁴⁸ Koska varhaisessa maailmassa subjekti ei ole vielä eriytynyt subjektiksi, joka voisi käsitellä ja jäsentää havaintokokemuksia ja ympäröivää kaaosta, vielä muodostumaton subjekti tarvitsee jonkin muun matriisin. Kristeva (1984, 1993) kirjoittaakin semioottisesta *khorasta*, lapsen esikielellisestä merkitysmaailmaa jäsentävästä tilasta, jonka subjekti ja äiti yhdessä muodostavat ja jota luonnehtivat samuuden ja sulautumisen kokemukset.

Semioottinen khora on merkityksenmuodostuksen varhainen verkko, joka on olemassa ennen ihmislapsen kielellistä maailmaa. Khora on tila ennen merkin funktiota, lähtökohta nimeämiselle. Semioottinen ei ole (vielä) lingvistinen merkki, josta objekti on poissa. Se on hallitsevana vaiheessa, jolloin ”lapsi alkaa elää tietyissä kielissä” (Kristeva 1993: 129; Lehtovuori 1995: 48–49).

Khora on oikeastaan tilan alku, jossa eroa subjektin ja objektin, ulko- ja sisämaailman välillä ei vielä ole. Varhaiset viedit ja tyydytykseen pyrkivät tarpeet liikkuvat lapsen ruumiin läpi ja suuntautuvat ja jäsentyvät äidin ruumiin reaktioiden kautta. Khora rajaa näiden purkausten liikkuvuutta ja muotoutuu täten alkeelliseksi pysyvyydeksi. Khoran kiintopisteet tarjoavat uoman viettien ja tarpeiden virtaukselle, mutta eivät tyrehdytä sitä. (Kristeva 1984: 25–28; 1993: 124; ks. myös Välimäki 1998: 377).

48 Välimäen (2005: 143) mukaan Kristevan semioottinen sisältää sekä Lacanin Reaalisen että Imaginaarisen käsitteet, mutta valottuu selvemmin Imaginaarisessa.

Vaikka khora näyttää vastaavan äitiä, sitä ei voi paikantaa äidin ruumiiseen, äitiin fyysisenä objektina. Khora on analoginen ainoastaan äänellisen ja kinesteettisen rytmin kanssa – sikiökaudella sitä vastaisivat äidin ruumiin liikkeet, hengityksen, sydämenlyöntien ja kävelyn rytmi. Khora on siis äidin ja lapsen välinen vuorovaikutuksellinen tila, jossa varhainen kommunikaatio tapahtuu. (Kristeva 1980: 286, 1984: 26; Lehtovuori 1995: 48; Välimäki 1998: 377).

Semioottinen khora on myös arkaainen primaarinarsistinen ominaisuus, jonka runoilija (ja mielestäni myös tekstiä kehossaan uudelleen muokkaava näyttelijä) antaa paljastua uhmataksaan merkityksen sulkeutumista (Kristeva 1993: 122).⁴⁹ Genoteksti ja genopuhe kumpuavat semioottisesta modaliteetista ja niiden lähtökohta löytyy ajasta ennen subjektin ja objektin erottautumista ja ennen merkkisuhteen syntymistä (signifikaatiota).

Kristeva (1980: 136; 1993: 98–99) kirjoittaa poeettisen kielen prosessin alaisesta subjektista, jolle sana ei ole milloinkaan yksiselitteisesti merkki ja joka ylläpitää itseään aktivoimalla uudelleen torjutun vietillisen ja maternaalisen alueen (Välimäki 1998: 384). Kristeva selittää, että pysyväisyyttä horjuttavassa poeettisessa toiminnassa semioottinen repii teettisen auki.

Teettisellä Kristeva tarkoittaa symbolisen rakentumista mahdollistavia olosuhteita. Teettinen viittaa hetkeen, jolloin merkkisysteemi ja subjektin identifikaatio muodostuvat sekä paikkaan, johon ihminen rakentaa itsensä merkitsevänä ja/tai sosiaalisena olentona. (Kristeva 1984: 43, 62, 67; Välimäki 2005: 172). Sivuoja-Gunaratnam (2007: 65) näkee Barthesin äänen ja kielen hankauksen olevan sukua Kristevan teettiselle, joka sijaitsee geno- ja fenotekstiin liittyvien kielellisten modaliteettien, semioottisen ja symbolisen, välissä. Teettinen on

49 Semioottisen khoran sykkeen kuulumisesta esimerkiksi Kirsi Kunnaksen runouden rytmeissä, riimeissä ja kielikuvissa ks. Siltala 1993: 25–41.

sekä niiden välinen halkeama että sidos (Kristeva 1984: 43–56), jossa merkitykset rakentuvat, murenevat ja rakentuvat uudestaan odottamattomilla tavoilla (ks. myös Välimäki 2005: 169–178).

Olennaista joka tapauksessa on, että symbolisen sääntöjä rikkoiva ja merkitysten rajoja uudelleen muotoileva luova toiminta voi tapahtua aina vain teettistä vasten, sillä teettinen varmistaa prosessinaisen subjektin paikan. Tämä erottaa taiteellisen toiminnan infantiilisuudesta, jossa teettinen vaihe ja sen myötä symbolisen merkityksen muodostuminen on vielä kesken, tai psykoottisuudesta, jossa teettinen ei enää vaikuta. (Kristeva 1980: x, 1984: 62–63, 65.)

Semioottisen khoran käsitteen on psykoanalyttisessä musiikin-tutkimuksessa katsottu kuvaavan varhaisen äiti–lapsi-vuorovaikutussuhteen lisäksi luovuuden ja musiikin arkaaista perustaa, semioottista avaruutta, jossa musiikki saa varhaisen tason merkityksiä.⁵⁰ Kristevan kuvaus semioottisesta khorasta⁵¹ soveltuukin musiikkiin erityisen hyvin, sillä musiikki on jatkuvaa sulkeutumattomien merkitysten virtaa, joka aktivoi voimallisesti subjektiviteetin vakiintumattomuutta. Koska musiikilla ja äänellä on nähty olevan yhteys tiedostamattomaan merkityksenmuodostukseen liittyvään arkaaiseen mielenmaisemaan sekä subjektin viettipohjaisiin ja kehollisiin puoliin, sen on katsottu selittävän, miksi kuulija voi identifioitua niin vahvasti musiikkiin ja sen tarjoamaan tilaan, jossa subjektiviteetti näyttäytyy jatkuvan muutoksen ja uhan alaisena⁵² (Välimäki-Jääskeläinen 1997: 103–104; Välimäki 2005: 164, 191).

50 Kristevan semioottisen käsitettä on Suomessa käyttänyt Susanna Välimäen (2003, 2005) lisäksi laulumusiikin analysoimisessa mm. Marja Minkkinen (2005) sekä Anne Tarvainen (2005).

51 Kristevan (1984: 24, 29, 63, 65) mukaan musiikki pohjaa semioottiseen ja hän kuvaa semioottista kielen musiikiksi.

52 Sivulla 177 esitelty Sarrasinen humaltuminen Zambinellan äänestä johtuu Sivuoja-Gunaratnamin (2007: 63) analyysin mukaan siitä, että ”Zambinellan äänen materiaalisuus avaa Sarrasinessa luisun kohti

Kiinnittämällä musiikin nonlingvistisen dimension semioottiseen Välimäki (2005: 167) haluaa samalla korostaa Kristevan ja Lacanin subjektiteorioiden eroa. Tässä suhteessa olennainen ero on siinä, että Kristeva on siirtänyt huomion merkityksenmuodostuksen ja subjektin kehityksen esikielellisiin, kehollisiin ja vaistonvaraisiin puoliin, joiden lähtökohta on äidin ja lapsen välisessä vuorovaikutuksessa ja jotka jatkavat elämäänsä subjektissa kielenomaksumisen jälkeenkin. Vaikka Lacan hahmottelee subjektin esikielellistä puolta esimerkiksi Imaginaarisen ja peilivaiheen käsitteillään, hänen teoriansa keskittyvät lingvistiseen, äidistä erottautuneeseen subjektiin, jonka synnyssä Isän Nimellä, kielen paternaalisella funktiolla on keskeinen sija.

Semioottinen soveltuu pohjustamaan myös kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä, jossa repliikit muotoutuvat merkitykseltään ailahteleviksi loruiksi, musiikillisiksi fraaseiksi, jotka löytävät merkityksensä näyttelijöiden kehollisuudesta ja samalla sysäävät näyttelijöiden subjektiviteetin liikkeeseen.

6.5 Arkaainen kehollinen kokemusmaailma

Sekä akustinen peili että semioottinen khora johdattavat arkaaisen kokemisen maailmaan, jossa ajattelun rakenteet ja toimintatavat ankkuroituvat preverbaaleihin merkityksenannon muotoihin. Arkaaisessa ajattelussa lapsi jäsentää havaintojaan siten, että todellisuus hahmottuu ruumiin toiminnoista peräisin olevien muotojen avulla. Nämä muodot toimivat eräänlaisina maailmaan reagoimisen alkeiskäsitteinä, skeemoina (Rechardt 1984: 91). Vaikka arkaainen kokemuksen ja ajattelun tapa syntyy ennen kieltä ja tietoisuutta, se vaikuttaa koko elämän ajan kaikessa ajattelussa. Se toimii enimmäkseen tietoi-

semioottista ja aiheuttaa tässä kuvitelman sulautumisesta Zambinellaan, joka heleällä äänellään asuttaa maternaalista äänitilaa.”

suudelta piilossa mutta on voimakkaasti käytössä kaikessa luovassa toiminnassa. (Välimäki 1998: 373.) Etenkin musiikillisen ajattelun on usein ajateltu heijastavan varhaislapsuuden ruumiillisuuteen pohjautuvaa arkaaista kokemista (esim. Erkkilä 1995; Lehtonen 1996; Rechart 1984, 1988, 1993; Schwarz 1997; Välimäki-Jääskeläinen 1997; Välimäki 1998).

Kuvanveistäjä Henry Moore on esimerkiksi kuvannut, miten hänen kokemuksensa tilasta ja veistosten hahmojen muotoutuminen liittyyvät hänen kehonsa aistimukseen: "[...] ne eivät ole lähtöisin yksinomaan ruumiini aistimuksista, ruumiini aistimuksellisesta hahmottamisesta, vaan nämä aistimukselliset mielikuvat yhtyvät myös maisemaan, joista vasta luovien prosessien kautta syntyy taiteeni kokonaishahmo. Aivan samaan tapaan kuin aistimuksellisesti koemme omaa ruumistamme, me tunnistamme vuoria ja laaksoja ruumiillisten aistimusten varassa ja ruumiimme symbioottisena jatkeena." (Siltala 1993: 79). Tällainen ruumiillinen ajattelu muistuttaa tapaa, jolla lapsi käsittää visuaaliset havaintonsa sisäistämällä ne ruumiin hahmoonsa (ks. Székely 1962).

Arkaainen elämysmaailma saattaa siis aikuisenakin spontaanisti palautua kehollisena kokemushorisonttina. Timo Klemola (1998: 77–78) toteaa, että kannamme jatkuvasti mukanaamme kaikkia kehollisia kokemuksiamme. Niinpä säilytämme tätä lapsen avointa, "esiobjektiivista" tai leikki-ikäisen "esipersonallista" kehoa eräänlaisina peruskokemuksinamme. "Kokemukset ovat vain painuneet niin syväälle lihaamme, panssareidemme alle, että niiden mieleenpalauttaminen ja uudelleen kokeminen ei ole enää automaattista", Klemola (1998: 78) kirjoittaa. Kehotietoisuuden tasolla keho toimii tietysti aina nykyisyyden kenttänä, eikä voikaan koskaan olla menneisyyttä. Keho kuitenkin hyvin konkreettisella tavalla tuo menneisyyden mukanaan tähän hetkeen, "jossa oleminen ja tietoisuus yhtyvät" (Klemola 1998: 41).

Arkaaisia kehollisia kokemisen tapoja ovat mm. konestesia, vitaaliaffektit sekä amodaalinen havaitseminen.

6.5.1 Konesteettinen organisaatio

Susanna Välimäki (1998, 2005) tuo semioottista käsitellessään René A. Spitzin psykoanalyttisesta kehityspsykologiasta termin, joka selvittää ja konkretisoi semioottista: konesteettinen organisaatio.⁵³ Konesteettisessa järjestyksessä aistiminen on laaja-alaista ja elimistön sisäosissa tapahtuvaa eli viskeraalista. Se eroaa selvästi myöhemmin vaikuttavasta ja siksi meille tutummasta diakriittisestä järjestelmästä, jota voisi verrata Kristevan symboliseen modaaliteettiin. Konesteettinen järjestelmä vauvan ensimmäisten elinkuukausien aikana reagoi ei-kielellisiin, ei-suunnattuihin, ekspressiivisiin signaaleihin kuten tasapaino, jännitys, asento, lämpötila, värinä, ihon ja ruumiin kosketus, rytmi, tempo, kesto, äänen korkeus, sävy, resonanssi ja sointi (Spitz 1974: 151–152). Nämä aistikategoriat puuttuvat suurelta osin aikuisen tietoisesta kommunikaatiojärjestelmästä, jossa ne on korvattu diakriittisen järjestelmän rajatuilla, semanttisilla symboleilla. Vaikka konestesiaa ei voi tietoisella pyrkimyksellä tavoittaa, se vaikuttaa läpi koko elämän ja mahdollistaa esiintyvien taitelijoiden, kuten näyttelijöiden, työssään tarvitseman psykofyysisen integraation (Rechardt 1988: 138).

6.5.2 Vitaaliaffektit

Vitaaliaffektit liittyvät varhaislapsuuden kokemustyyppejä tutkineen psykoanalyttikko Daniel N. Sternin vuonna 1985 julkaisemaan affektiluokitukseen, joka pohjautuu kehityspsykologisiin tutkimuksiin. Hän luokittelee affektit kategoriin eli luokiteltavissa oleviin affekteihin,

⁵³ Kristeva itsekin viittaa Spitziin ja pitää konesteettista organisaatiota kompleksisena semioottisena ilmiönä (Kristeva 1980: 278, 282–283)

kuten viha, suru, kiukku ja häpeä sekä vitaalisiin affekteihin, joiden luonne on vaikeammin määritettävä. Vitaaliaffektit ovat tuntemuksia, joiden laadun tavoittaa parhaiten dynaamisilla ja kinesteettisillä ilmauksilla kuten häipyvä, räjähtävä, voimistuva, hyökkäävä, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, aaltoileva, virtaava, katkeaminen, puhkeaminen. Nämä tuntemukset eivät ole varsinaisia emootioita vaan pikemminkin kehityksen varhaisvaiheelle ominaisia merkitys- ja kokemustyyppisiä, eräänlaisia ympäristön kokonaisvaltaisia affektiivisiä hahmotustapoja. Lapsi kokee näitä kvaliteetteja itsessään ja muiden käytöksessä eri aistimuksiin ja ruumiin toimintoihin liittyvinä dynaamisina muutoksina ja rytmeinä. Niillä on välitön kosketus ruumiilliseen olemassaoloon ja varhaiseen minuuden kokemukseen. (Stern 1998: 54–57; ks. myös Erkkilä 1995: 92; Lehtonen 1996: 69; Rechartd 1993: 183; Välimäki 1998: 379.)

6.5.3 Amodaalinen havaitseminen

Daniel N. Sternin (1998: 51–52) mukaan vauvat tuntuvat kokevan maailman aistimellisesti yhtenä kokonaisuutena, jossa yhden aistin kautta saatu informaatio voi muuntua toiselle aistipiirille. Vauva kokee siten samasta kohteesta eri aistimien kautta tulevien aistimusten kuuluvan yhteen. Tämä ei tapahdu assosiatiivisten oppimisprosessien kautta, kuten aiemmin ajateltiin, vaan kyky tunnistaa samankaltaisuuksia eri aistipiirin kokemuksissa on vauvalla sisäsyntyisesti. On siis mahdollista, että vauva ei koe jostain aistimuksesta saamaansa informaatiota millekään yhdelle aistimelle kuuluvaksi, vaan se on amodaalista, yliaistimellista. Amodaalisessa havaitsemisessa ääni voidaan nähdä visuaalisesti tai tuntea motorisesti samassa yhteydessä, kun se kuullaan akustisesti. Amodaalisen kokemuksen tehtävänä onkin auttaa yhdistämään erilaisia kokemuksia itsestä ja toisesta (Lehtonen 1996: 68–69; Rechartd 1993: 181–182; Välimäki 1998: 380).

Amodaalisessa havaitsemisessa on kyse eräänlaisesta arkaaisesta merkityksenmuodostuksesta, abstrahoivan tajuamisen perustasta. Vauva siis muodostaa ensi hetkistä lähtien eräänlaisia alkeellisia ”käsitteitä”, jotka toimivat varhaisina ruumiillisina merkitysskeemoina. Ne eivät ole niinkään ääniä, näköhavaintoja ja kosketusaistimuksia vaan esimerkiksi intensiteettejä, rytmejä, eri aistikokemusten yleisluontoisia ominaisuuksia. Aistimuksen laadusta riippumatta ärsykeprofiili, sen muoto on merkitsevä. (Rechardt 1993: 182, 193). Amodaalinen ajattelu kytkeytyykin läheisesti vitaaliaffektien tavoin ajattelun musiikillisiin elementteihin, jotka musiikin soivassa virrassa jatkuvasti muuntuvat toisikseen (Lehtonen 1996: 68).

Maurice Merleau-Ponty (2002: 268) kuvaa havaitsemisen filosofiaan tätä aistien välistä yhteyttä siten, että olemme avoinna kaikilla aisteillamme todellisuudelle ja aistimme ikään kuin keräävät erilliset havaintonsa yhdeksi maailmaksi. Elävä, koettu keho on kaikki aistit yhdistävä järjestelmä, jossa eri aistien antama informaatio välittyy muille aisteille ilman mitään tulkitsijaa. Merleau-Ponty (2002: 239, 270–275) kutsuu kehoa ja sen eri funktioita yhdistävää periaatetta kehon kaavaksi, joka on tietynasteiseksi kehittynyt jo varhaislapsuudessa (ks. myös Klemola 2004: 206).

6.6 Femiininen kirjoitus

Ennen kuin siirryn käsittelemään opiskelijoiden kokemuksia tarkemmin, tarkastelen vielä hieman Luce Irigarayn ja Hélène Cixous’n käsitteitä kehollisuudesta kumpuavasta ja ääneen läheisesti kietoutuvasta feminiinisestä kirjoituksesta, joka käsittelee kielen yhteyttä feminiiniseen kehosubjektiviteettiin. Semioottiseen merkitysmodaliteettiin loimiintuva feminiininen kirjoitus puhkoo Symboliseen järjestykseen aukkoja, joiden lävitse kantautuu Lainsuojaton, ”naista puhuva” ääni.

Tämä auttaa edelleen etsimään semioottisen jälkiä kielen sisältä sekä ymmärtämään äänen ja kehollisen merkityksenmuodostuksen välistä yhteyttä.

Jacques Lacanin psykoanalyttisessa ajattelussa feminiinisyys on suljettu Symbolisen järjestyksen ulkopuolelle. Tytöt eivät voi täydellisesti identifioitua isäänsä kieleen astumiseen liittyvässä psyko-seksuaalisessa draamassa. Koska naiset eivät näin ollen täysin kykene hyväksymään ja sisäistämään Isän Lakia tai Isän Nimeä, feminiinisyys joutuu mukautumaan maskuliinisuuteen ja tukahtumaan. Naisten on ilmaistava ajatuksiaan maskuliinisilla sanoilla, kielellä, jolla ei voi täysin kuvata naisen tuntemuksia. (Lacan 1989: 290; Tong 1997: 221).

Feministinen kritiikki on moittinut Sigmund Freudia ja Jacques Lacania naisen määrittelemisestä ei-mieheksi miehen muodostamaa normia vasten (ks. esim. Heinämäki 1997: 89). Koska Lacan ei löytänyt naisille paikkaa kehittämästään viitekehuksesta, ranskalaiset Lacanin psykoanalyysiin pohjaavat ja sitä muokanneet feministiajattelijat ovat jatkaneet etsintöjä. Kielitieteilijä, filosofi ja psykoanalyttikko Luce Irigaray ja kirjallisuudentutkija, näytelmäkirjailija Hélène Cixous ovat pohtiessaan naisen paikkaa (tai paremminkin paikattomuutta) logo- ja fallosentrisessä kielessä ja kulttuurissa kehittäneet naisen ruumiista ja ruumiilla kirjoittamista. Heitä yhdistää se, että he kummatkin sijoittavat feminiinisyteen monimuotoisuuden, virtaavuuden ja kyvyn olla ottamatta haltuun toista. Kummallekin myös kehollisuus ja feminiininen nautinto ovat yhteydessä feminiiniseen tapaan käyttää kieltä. Nautinto ja kirjoitus, kirjoitus ja ruumis sekä ruumis ja puhe ovat lähellä toisiaan. (Korsisaari 1997: 75, 79.)

Cixous'n mukaan feminiininen kirjoittaminen on naisen seksuaalisuuden (ja *jouissance*) tavoin avointa ja moninaista, varioivaa ja rytmistä, täynnä mielihyvää ja mahdollisuuksia. Se on kieli "joka ei tunne sulkeumaa": "se ei pidä sisällään, se kantaa mukanaan; se ei

pidättäyty, se tekee mahdolliseksi” (Cixous 1981: 259–260). Fallisen kirjoituksen yllätyksetöntä rakennetta rajaa ajatusten tiukka hallinta ja pelko Symbolisen järjestyksen ulkopuolella olevaa moninaisuutta ja kaaosta kohtaan. Jos fallinen kirjoitus on ”mustalla musteella” kirjoitettua, niin feminiininen kirjoitus on Cixous’n mukaan kirjoitettu maidonkaltaisella ”valkoisella musteella” (Tong 1997: 225).

Cixous’n ajattelussa jokaisen naisen sisällä soi ääni, sanaton laulu, rakkaus, joka on peräisin esikielellisestä yhteydestä äidin kanssa. Siinä on kaikuja ajasta ennen Lakia, ennen kuin Symbolinen salpasi hengityksen rytmin ja alistti sen kielen erotteluja vaativan vallan alle. Cixous’n mukaan feminiinistä ilmentävä kirjoitus hengittää äänen ja kehon laulun kanssa samaan tahtiin: feminiininen kirjoitus, ääni ja kehollisuus ovat kietoutuneet yhteen. (Cavarero 2005: 139; Cixous 1981: 251, 1993: 92–93; Korsisaari 1997: 75.)

Kirjoittamalla itsensä nainen palaa ruumiiseensa, joka on ollut enemmän kuin takavarikoitu häneltä, josta on tullut outo näytteillä oleva muukalainen – kivulloinen tai kuollut kuvio, joka niin usein osoittautuu ilkeäksi seuralaiseksi, estojen syyksi ja paikaksi. Sensuroi ruumistasi ja sensuroit hengitystäsi ja puhettasi samaan aikaan. (Cixous 1981: 257, suomennos Korsisaari 1997: 75.)

Feminiininen kirjoitus kumpuaa Imaginaarisesta kuten naisen seksuaalisuuskin. Naisen seksuaalinen nautintokin on Lacanin Symbolista järjestystä korostavissa teorioissa olemassa vain potentiaalisesti, tuntemattomana, koska nainen ei voi itse puhua siitä ohi fallisen ekonomin. Cixous puolestaan painottaa Imaginaarisen koko elämän ajan jatkuvaa merkitystä naiselle: naisen oidipaalinen rakenne ei vaadi tätä miehen tavoin irrottautumaan Imaginaarisesta täydellisesti. Naisen onkin löydettävä perinteen sensuroima ruumiillisuutensa uudelleen ja osattava puhua ja kirjoittaa tästä, vaikka hänen kokemukseensa eivät olisi yhtä keskitettyjä tai ritualisoituja kuin miesten tavat

ilmaista seksuaalisuuttaan. (Gilbert 1993: 165, 168; Korsisaari 1997: 74.)

Luce Irigaray (1996) kiinnittää naisen merkityksiltään moninaisen, nestemäisen kielen ja puheen naisen anatomiaan ja fenomenologiseen kaksoiskosketukseen: naisen suun (kuten sukupuolielimenkin) huulet koskettavat toisiaan lakkaamatta muodostamatta koskaan ykseyttä. Samoin nainen puhuessaan koskettaa itseään ja hänen kielensä koskettaa itseään. Nainen ei ole yksi muttei kaksikaan; naisen ei ole pakko erottaa sitä, mikä koskettaa, siitä, mitä kosketetaan. Naisen kommunikatiivinen kieli ei myöskään jähmetä osanottajia subjekti/objekti-asemiin. Sen syntaksi liittyy läheisyyteen enemmän kuin omistamiseen ja näin ollen se tarjoaa dialogiin osallistujille kodin kielestä. Huulet kuvaavat siis moninaista, monikollista tapaa olla kosketuksissa toisen kanssa. (Korsisaari 1997: 62, 65–66.)

Luce Irigarayn (1996: 130–132) aistilliseen, feminiinistä ajattelua kuvaavaan käsitteistöön kuuluu myös limaisa (*muqueux*), ”joka edustaa lihamme sisäistä intiimiyttä: limakalvot eivät ole sisäpuolellemme eivätkä ulkopuolellemme, vaan reunustavat reittä sisältä ulos ja ulkoa sisälle. Lima ei ole kosketettu eikä koskettaja, vaan väliaine näiden kahden välillä; limaisa ei ole aktiivista eikä passiivista, vaan samanaikaisesti kumpaakin” (Korsisaari 1997: 67). Irigarayn (1996: 190) mielestä huulten tavoin yhteenpainetut, toisiaan tarrautumatta koskettavat kädet kuvaavat limakalvojen läheisyyttä. Ne kuuluvat sisä- ja ulkopuolisen välisen siirtymisen fenomenologiaan, jossa ei ole subjektia eikä objektia (Irigaray 1996: 181).

Irigaray varaa kuvaamansa puheen (*parler-femme*) vain naisille, kun taas Cixous suo myös miehille pääsyn feminiinisen kirjoituksen (*écriture féminine*) alueelle (Korsisaari 1997: 79). Irigaraylta unohtuukin kehollisesta analogiastaan vielä yksi pari huulia: (liman päällystämät) äänihuulet. Mielestäni Irigarayn limaisa on läheisessä

yhteydessä ääneen, joka liman reunustamaa ääniväylää pitkin kulkiessaan pystyy myös hämärtämään sisä- ja ulkopuolen rajat. Ääni ja sen lihallisuus sekä sen välittämät ja tuottamat kehon tuntemukset ovatkin portti, jonka läpi käydessään sekä mies että nainen pääsevät paikkaan, jossa feminiininen kirjoitus ja nautinto liittyvät Symboliseen järjestykseen. Siellä ihminen voi oppia ilmaisemaan itseään symbolisella tasolla "unohtamatta ruumistaan, ikään kuin lihansa ja verensä kautta ja läpi" (Korsisaari 1997: 62). Siinä paikassa keho saa takaisin moninaiset värinsä vastapainoksi mustavalkoisesti nähdyille ruumiille. Cixous'n tapaan näen "feminiinisen" biologiseen sukupuoleen kiinnittymättömänä ominaisuutena, joten käsitykseni mukaan sekä miehelle että naiselle voi avautua kieli, joka on "ravittu verellä, lihalla, aineellisilla elementeillä" (Irigaray 1996: 147).

Omiin tarkoituksiini sopivampi onkin Kristevan semioottisen käsite, joka ominaisuuksiltaan liittyy Cixous'n ja Irigarayn feminiiniseen kieleen mutta johon sisältyvä kehittyvän, prosessinalaisen subjektin positio ei ole sukupuoleen sidottu. Kristeva ei Irigarayn tavoin identifioi feminiinistä biologisiin naisiin ja maskuliinista biologisiin miehiin. Kristevan mukaan tyttö- ja poikalapsilla on yhtäläiset mahdollisuudet Symboliseen järjestykseen astuessaan valita identifioituako äitiinsä vai isäänsä. Näin ollen myös miesten olemistapa ja kirjoitus voivat olla Kristevan mukaan "feminiinisiä".⁵⁴ (Tong 1997: 229–230; Välimäki 2005: 152.)

Irigarayn tapaan uskon, että on valheellista unohtaa kielen materiaalisuus ja pitää sitä ruumiille vieraana ja siitä erillisenä käsitejärjestelmänä. Kielen materiaalisuuden ohittaminen heijastelee mieli/

54 Postmoderneja feministejä on kritisoitu siitä, että "feminiinistä" arvotetaan heidän kirjoituksissaan "maskuliinista" ylemmäksi (Tong 1997: 232). Haluan korostaa, että en pidä "feminiinistä" parempana kuin "maskuliinista". Kyse on symbolisen ja semioottisen tapaan erilaisista ja toisiaan tarvitsevista modaliteeteista.

ruumis-dualismia (Korsisaari 1997: 60.) Limaisa on Korsisaaren (1997: 68) mukaan tulkittavissa Irigarayn yritykseksi päästä länsimaista ajattelumme perinnettä hallitsevien väkivaltaisten ja keinotekkoisten kahtiajakojen yli; limaisa (kuten Irigarayn käsitteistössä esimerkiksi huulet) on välittäjä mielen ja ruumiin, seksuaalisuuden ja hengellisyuden, sisä- ja ulkopuolen välillä. Sen voi mielestäni nähdä välittäjänä myös konesteettisen ja diakriittisen havaitsemisen välillä (ks. ss. 255–256).

7. Näyttelijäopiskelijoiden kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä

Tässä osiossa tarkastellaan edellä esitettyyn teoreettiseen pohjustukseen nojautuen opiskelijoiden kokemuksia vieraalla kielellä näyttelemisestä. Erityishuomion saavat vieraalla kielellä näyttelemisen herättämät, kehoon ja ääneen kytkeytyvät, tuntemukset.

7.1 Tutkimusmateriaali

Tutkimusmateriaalina opiskelijoiden kehollisten kokemusten tarkastelulle ovat haastattelut (joihin osallistui yhteensä 49 opiskelijaa), haastattelukaavakkeet sekä opinnäytteet. Päähuomio on jälleen *Juhannustanssien* neljässätoista opiskelijassa.

Haastattelin *Juhannustansseissa* näytelleitä opiskelijoita pareittain joko työhuoneessani tai kahvilassa tammi- ja helmikuussa 1999, *Juhannustanssien* esityksiperiodin jälkeen. Haastattelut tallennettiin haastattelunauhurilla. Jokainen haastattelu kesti tunnista puoleentoista tuntiin. Haastattelut olivat puolistrukturoituja teemahaastatteluja siten, että osa kysymyksistä oli kaikille suunnilleen samoja (ks. Hirsjärvi & Hurme 2004: 47–48). Lähinnä keskustelu eteni tiettyjen keskeisten teemojen varassa (esimerkiksi kokemukset äänestä, kehollisista tuntemuksista, kehonkäytöstä ja näyttelemisestä). Haastattelutilanteet olivat vapaamuotoisia ja rentoja, sillä olin tuntenut haastateltavat jo kolme ja puoli vuotta ennen haastattelua. Poikkesin tarpeen mukaan ennakkosuunnitelmistani, jotta sain monipuolista ja monikäyttöistä haastattelumateriaalia.

Haastattelin myös Obra Clásicassa, *Café Moraviassa* ja Il Transi-tossa mukana olleita opiskelijoita (yhteensä 35 opiskelijaa) 2–4 hen-gen ryhmissä. Syrjälän ja Nummisen (1988: 104–105) mukaan ryhmä-haastattelua kannattaa käyttää muun muassa silloin kun tavoitellaan ymmärtämistä ja oivallusta. Ryhmähaastattelu tuntui tarkoituksen-mukaiselta vaihtoehdolta, koska halusin saada lisää tietoa opiskeli-joiden kokemuksista ja saattaa heidät keskustelemaan keskenään. Osa haastatteluista tehtiin työhuoneessani, osa kahvilassa ja osassa kokoonnuttiin kotiin keskustelemaan ruokailun yhteydessä.⁵⁵ Nämä muissa vieraskielisissä näytelmissä näytelleiden opiskelijoiden haas-tattelut olivat teemoiltaan runsaampia kuin *Juhannustansseissa* näy-telleiden haastattelut.

Koska haastattelut olivat tunnelmaltaan tuttavallisia ja epämuo-dollisia ja keskustelunaiheet rönsyilivät välillä runsaastikin, en litte-roinut kaikkia haastatteluja kokonaisuudessaan. *Juhannustanssien* näyttelijöiden haastattelut litteroin lähes kokonaan (litteroitua ma-teriaalia kertyi tiheimmällä rivivälillä kirjoitettuna 112 sivua), mutta muissa näytelmissä mukana olleiden haastattelut litteroin vain siltä osin, kuin ne koskivat ääntä tai kehollisuutta tai toivat jotain uutta näkökulmaa *Juhannustansseissa* näytelleiden haastatteluihin. Olen jättänyt luettavuuden helpottamiseksi joitain haastateltavien käyt-tämiä täytesanoja (*niinku, tota noin*) pois, mikäli niillä tai esimerkiksi haastateltavan epäroinnillä ei sillä kohtaa tuntunut olevan erityistä merkitystä.

55 Haastatteluissa luonnollisesti yleensä suositaan neutraalempia tiloja kuin haastattelijan koti. Tällaisessa tilanteessa, jossa haastattelijä ja haasta-teltavat ovat entuudestaan toisilleen hyvin tuttuja, paikalla ei tuntunut kuitenkaan olevan kovin suurta merkitystä siihen, mitä haastateltavat puhuivat. Ruokapöydän ääressä keskustelunaiheet ehkä kuitenkin ajau-tuivat useammin tutkittavan asian ulkopuolelle ja osallistuin itse keskus-teluun enemmän kuin kahvilassa.

Opiskelijoiden suhde minuun oli haastattelutilanteissa välitön. Mielestäni he uskalsivat puhua melko rehellisesti, eivätkä epäröineet esimerkiksi kritisoida sekä minua että ohjaajia.⁵⁶ Korostin haastattelutaville, että he eivät esiintyisi tutkimuksessani omilla nimillään. He olivat tottuneet jo opetustilanteissa puhumaan luottamuksellisesti minulle, sillä puheterapeutina minulla on esimerkiksi heidän terveydentilaansa liittyvä vaitiolovelvollisuus. Annoin *Juhannustansseissa* mukana olleille myös haastattelukaavakkeen (liite 10), johon he halutessaan saivat vastata anonyymisti. Kaikki olivat kuitenkin kirjoittaneet kaavakkeeseen nimensä.

Haastattelukaavakkeessa kyseltiin samoja asioita kuin parihaastatteluihin, mutta sen avulla oli helpompi saada numeerista tietoa, kuinka moni esimerkiksi koki äänellisesti hyötyneensä vieraalla kielellä näyttelemistä. En pura haastattelukaavakkeiden tietoja erikseen, koska ne ei eivät tuoneet olennaista uutta henkilökohtaisten parihaastatteluiden oheen. Olen näin ollen upottanut haastattelukaavakkeista saadun informaation muun haastattelumateriaalin joukkoon.

Vaikka keskityn *Juhannustanssit*-näytelmässä mukana olleiden haastatteluihin, olen ottanut mukaan otteita myös muissa näytelmissä näytelleiden opiskelijoiden mielipiteistä. Lisäksi käytän opiskelijoiden kokemusten tarkastelussa lähteenä niitä teatteritaiteen maisterin tutkintoon kuuluvia opinnäytteitä, joissa opiskelija on pohtinut vieraalla kielellä näyttelemistä: Flink 1999, Gustafsson 2004, Kiviharju 1999, Kokko 2001, Lämsä 1999, Mänttari 1997, Salminen 2004, Salo 2004, Salovaara 1997, Vaine 2007.

Kutsun edelleen *Juhannustansseihin* osallistuneita miehiä koodinimillä Mies 1–Mies 7 ja naisia Nainen 1–Nainen 7. Myös muissa näy-

56 Näytellä ei opiskelijan suoritumista puheopetuksesta arvioida numeerisesti, joten siltä osin opiskelijoilla ei ollut syytä esimerkiksi mielistellä minua haastattelutilanteessa.

telmissä mukana olleet näyttelijäopiskelijat on koodattu samalla tavoin; heidän koodinimensä yhteydessä on myös näytelmän tai näytelmäkokonaisuuden nimi (esim. *Café Moravia* Nainen 1).

7.2 Tutkimuskysymykset

- miten opiskelijat opettelivat vieraskieliset repliikit, joiden symbolinen merkitystaso oli epäselvä?
- millaisiksi opiskelijat kokivat äänensä ja puheensa näytellessään vieraalla kielellä?
- miten opiskelijat kokivat kehonsa ja kehonkäyttönsä näytellessään vieraalla kielellä?
 - ◆ miten arkaaiset, keholliset kokemustyytit (vitaaliaffektit, amodaalinen havaitseminen ja konestesia) ilmenivät opiskelijoiden kokemuksissa?
 - ◆ millainen vaikutus vieraalla kielellä näyttelemisellä oli opiskelijoiden kehonkuvaan?
- miten kielen ja puheen keholliset merkitystasot (semioottinen taso/genotaso) ilmenivät opiskelijoiden näytellessä vieraalla kielellä?
 - ◆ miten opiskelijat suhtautuivat symbolisen merkitystason hämärtymiseen?
 - ◆ mistä erot opiskelijoiden suhtautumisessa mahdollisesti johtuivat?
- miten vieraalla kielellä näytteleminen erosi opiskelijoiden mielestä suomeksi näyttelemisestä?
- mitä opiskelijat kokivat oppineensa vieraalla kielellä näyttelemisen avulla?

7.3 Opiskelijoiden kokemukset

7.3.1 *Tekstin opetteleminen*

Vieraskielisen tekstin opetteleminen oli monille opiskelijoille kova, joillekin lähes mahdoton ponnistus. Vieraskielisiin produktioihin osallistuneet opiskelijat joutuivat opettelemaan ulkoa huomattavan määrän tekstiä itselleen tuntemattomalla kielellä. Naisille opetteleminen oli helpompaa: *Juhannustanssien* naisnäyttelijöistä peräti viisi koki repliikkien opettelu melko helpoksi ja vain kaksi melko vaikeaksi. Miehistä kukaan ei pitänyt tehtävää helppona: repliikkien opettelu oli kuudelle melko vaikeaa ja yhdelle erittäin vaikeaa. Erot tuntuivat johtuvan enemmän yksilöllisistä syistä (vaikkapa lukihäiriön aiheuttamasta oppimisvaikeudesta), kuin esimerkiksi repliikkien määrästä, vaikka parilla miehellä olikin enemmän tekstiä opeteltavana kuin muilla. Miehillä, jotka kokivat opettelu erittäin vaikeaksi, ei ollut enempää tekstiä kuin naisilla; toisaalta naiset, joilla oli paljon tekstiä, eivät kokeneet opettelua vaikeaksi.

Tekstin opettelutavoissa oli suuria eroja. Toiset opettelivat ”pänttäämällä”, jankkaamalla sanoja yhä uudelleen ja painoivat mieleensä sanan, ehkä vain tavun kerrallaan. Tämä tapa oli yleensä lähes yhtä hidas ja tuskastuttava kuin Seitsemän veljeksien yritykset tavata ABC-kirjaa. ”*Välillä opettelu tyssäsi ihan täysin, kun automaattisesti vain tois-ti joitain sanoja kymmeniä kertoja peräkkäin hakatakseen ne muistiin ja hetken tauon jälkeen ei muistanut mitään*”, kertoi yksi II Transiton näyttelijöistä. Vastaavia kokemuksia tuntui olleen kaikilla alkuvaiheessa. Yleensä kuitenkin tekstin oppiminen vähitellen nopeutui alkujärkytyksen jälkeen. Sanat alkoivat kuulostaa tutummilta ja jonkinlainen intuitiivinen ymmärrys kielestä, sen sointimaailmasta ja kieliopista tuntui kasvavan, vaikka varsinaista kielenopiskelua ei systemaattisesti ollutkaan. Luonnollisesti ne opiskelijat, jotka osasivat entuudestaan

esimerkiksi ranskaa, löysivät tukea muistamiseen myös tästä toisesta vieraasta kielestä ja sen samansukuisista sanoista.

Joillakin opiskelijoilla oli käytössään ”näkömuisti” tai ”valokuva-muisti”, jonne he tallensivat tekstiä sivun kerrallaan juuri sellaisena kuin se heidän silmiinsä piirtyi. Tämän opettelutavan huonoja puolia oli se, että vielä näyttämölläkin ”näki koko ajan sen plarin silmien edessä” (Mies 2). Valokuvamuisti oli monilla hämmästyttävän tarkka. Muistiin painautui jopa sivun reunaan tehdyt merkinnät ja ladonnassa käytetty fontti. Pienetkin muutokset käsikirjoituksessa ajoivat näin ollen opiskelijan vaikeuksiin, kun sivu ei näyttänyt enää samalta. Tällöin opiskelija saattoi joutua opettelemaan koko sivun uudelleen, vaikka muutos olisi koskenut vain yhtä tai kahta repliikkiä.

Osalla opiskelijoista teksti kaivertui mieleen vasta sitten, kun siihen yhdistyi näyttämöllisiä toimintoja. Ne, jotka käyttivät apunaan ”lihasmuistia”, saattoivat muistaa tekstinpätkän kunhan vain kiinnittivät ensimmäisen sanan johonkin tiettyyn eleeseen tai liikkeeseen. Nämä opiskelijat kuvasivat muistamistaan hyvin konkreettisin kehollisin mielikuvin. Obra Clásicassa mukana ollut Nainen 1 kertoi: ”*suu oppii tuntemaan miten se menee ja se tietää*”. Hänen suunsa siis muisti repliikit samalla tavalla kuin sormet muistivat pianokappaleen; tarvittiin vain pari sanaa tai nuottia alusta ja keho muisti loput.⁵⁷

Jotkut opiskelijat puolestaan muistivat tekstin kyllä näyttämön ulkopuolella, mutta ulko-opetellun tekstijonon siirtäminen näyttämölle mielekkääksi puheeksi oli vaikeaa:

Helppoahan oli pudottaa espanjaa paikallaan ja silmät kiinni. Mutta kun astui lavalle ja yritti siinä vielä tuntea ja kuvitella jotakin elikkä näytellä, kaikki katosi sekunnissa päästä. Tämä oli kaikkein rankin vaihe. Tuntui, ettei ikinä selviäisi. Oli pelotta-

57 Pianistin vastaanlaisesta kehollisesta muistamisesta ks. Chaffin, Imreh ja Crawford 2002.

vaa tietää, ettei pysty paikkaamaan mitään, jos teksti hukkuu päästä. Ei auttanut muu kuin tehdä töitä. (Salovaara 1997: 15.)

Monet auttoivat muistamistaan tekemällä suomalaisia sanoja äänne-
asultaan muistuttavista sanoista eräänlaisia muistiantkureita:

*Mulla oli kaks tai kolme tukisanaa. Que ni siquiera lIevas el
distintivo de vigilante, siinä mä käytin kenialaiset, sikarit ja
Vihinen (Mies 5).*

Monet opiskelijat käyttivät oppimisensa apuna yksittäisten sanojen
äännerakenteen sijaan puheen rytmiä, painotuksia ja intonaatiota
eli puheen prosodisia, ”musiikillisia” piirteitä. Opiskelijat, jotka käyt-
tivät tätä tapaa, kuuntelivat yleensä paljon nauhaa, johon espanjaa
(tai italiaa) äidinkielenään puhuvat olivat lukeneet näytelmän tekstin.
He kuuntelivat lauseita kuin laulunpätkää, lorua tai mantrajonoa ja
muistivat niitä tämän kuulokuvan avulla. Näin ollen opiskelijan mu-
sikaalisuus saattoi tukea oppimista. Musikaalisuudella onkin arvioitu
olevan yhteys vieraan kielen omaksumiseen ja etenkin vieraan kielen
äänteiden havaitsemiseen ja tuottamiseen (Pastuszek-Lipinska 2004).
Niilläkin opiskelijoilla, jotka aluksi olivat opetelleet tekstiä sana sanal-
ta, yksittäiset sanat alkoivat vähitellen yhdistyä puhuttuina ikäänkuin
musiikillisiksi fraaseiksi. Tämän jälkeen riitti, kun palautti mieleen yh-
den sanan, minkä jälkeen loput seurasivat lähes automaattisesti.

Tässä mielessä puheen musiikillisten eleiden ja toisaalta kehon
näyttämöillisten eleiden kautta oppiminen muistuttivat läheisesti toi-
siaan. Keho tuntui muistavan itsenäisesti; jotkut opiskelijat kertoivat
olleensa etukäteen huolissaan, että esityksessä ”keho vie eikä mieli
pysy perässä”, toisin sanoen he pelkäsivät kadottavansa hallinnan
toiminnoistaan ja merkitysten antamisestaan näyttämöllä. Nainen,
joka oli käyttänyt edellä mainittua pianonsoittovertausta, kertoi pe-
länneensä, että jännityksen vuoksi ”tää ei enää vapaasti kulje ja sitten

mulla ei oo aavistustakaan, että missä mennään” (Obra Clásica Nainen 1).

Joillekin opiskelijoille sanojen ääntäminen herätti tuntemuksia ja mielikuvia, jotka helpottivat muistamista. Sanat saattoivat kuulostaa tai tuntua vaikkapa *“hassuilta”, “hölmöiltä”* tai *“seksikkäiltä ja raa’oilta”*. Nämä tuntemukset saattoivat olla niin voimakkaita, että ne hämärsivät sanojen symbolista sisältöä tai muunsivat merkityksiä toisenlaisiksi. Toisaalta oli myös opiskelijoita, jotka halusivat varmasti tietää, mitä jokainen yksittäinen sana tarkoitti suomeksi ja opettelivat tekstin tarkasti sanakirjan ja suomalaisen käsikirjoituksen avulla.

Nämä opiskelijoiden opettelutavat ja muistitekniikat kertovat, että monet opiskelijat löysivät jo opetteluaiheessa tekstistä eräänlaisia musiikillisia, nonlingvistisiä muotoja, jotka aktivoivat heidän kehoaan ja aistejaan. *Juhannustansseissa* mukana ollut Heidi Kiviharju (1999: 24–25) kirjoitti opinnäytteessään:

Ulkoapettelemisen vaiheessa espanjankieliseen repliikkiin muodostui omia rytmejä ja ääntämyksestä syntyneitä äänellisiä kuvioita, jotka olivat omalla tavallaan muistamisen keinoja. Opetteleminen muistutti jonkun hokeman tai laulun opettelua, joita joskus lapsena opeteltiin suoraan *“esilaulajaa”* matkimalla. Samalla tavalla pyrki jäljittelemään espanjankielisen version nauhoitettua kasettia. Siinä korva herkistyi kuuntelemaan puhujan kielen äänellisiä painotuksia ja jonkinlaisia melodiallisia kuvioita repliikeissä, jotka oikean ääntämisen löytämisen lisäksi toimivat muistin apuna.

Varsinkin nauhaa kuunnellessaan opiskelijat tuntuivat havainnoivan tekstiä lapsen tavoin; kaikissa äänissä, myös puheessa, etenkin rytmi, tempo, ajallisuus, melodia, sävelkorkeus, väri, sointi ja intonaatio vangitsevat varhaisessa kommunikaatiossa lapsen huomion (Välimäki 1998: 378). Kun nämä tekijät ohittivat symbolisen merkitysmodalitytetin, voidaan sanoa opiskelijoiden lähestyneen vieraskielistä tekstiä etupäässä semioottisen ja konesteettisen koodauksen avulla.

Tekstin opetteluvaihe oli opiskelijoille niin työläs, että monet olivat aluksi lannistua eivätkä uskoneet, että he koskaan pystyisivät oppimaan tekstiä ulkoa. Kaikki kuitenkin lopulta oppivat repliikkinsä (toiset tietenkin varmemmin kuin toiset). Vaikka repliikkien opettelu olisikin tuntunut turhauttavan vaikealta aluksi, yleinen havainto oli, että sitten kun repliikit oli oppinut, ne tuntuivat painautuneen muistiin lähes lähtemättömästi. Tekstihirviön selättäminen tuntui huojehtavalta ja nostatti opiskelijoiden itsetuntoa.

Mut kun pääsi näyttämään, että kattokaa mitä mä oon opetellu, sellanen hillitön ylpeys että hei, me ollaan tehty tällasta! Jotenkin ihan sen kielen takia pelkästään. (Nainen 5)

Se oli niin kauheen ilonen asia se espanjan puhuminen, että se on sama mun mielestä niinku jos opettelee jonkun hienon runon, niin sit se pitää päästä kertomaan ja lausumaan kaikille. Siinä oli tavallaan se, että oli hirveen hinku päästä puhumaan espanjaa ja että kuunnelkaa mua. (Nainen 4)

Ja sitte jotenkin tulee semmonen olo, että mä oon vähän parempi ihminen, kun mä tässä päästelen tämmöstä kieltä, mitä jokainen ei pysty puhuun. (Mies 1)

Tämä riemukas itsetunnon kohoaminen vaikutti myönteisesti myös haluun tarttua uusiin haasteisiin vieraskielisen produktion jälkeen. ”Tämän jälkeen Shakespearekin on lastenleikkiä”, yksi Obra Clásican miesnäyttelijöistä ilmaisi ylpeytensä tekstin oppimisesta.

7.3.2 Kaikuja arkaaisesta kehollisesta kokemusmaailmasta

Opiskelijat olivat haastatteluissa lähes yksimielisesti sitä mieltä, että he kokivat kehonsa voimakkaammin espanjaa puhuessaan. Usein opiskelijoiden kertomuksissa korostui kokonaisvaltainen kehon kokemus: keho tuntui ”täydemmältä”, ”kokonaisemmalta”, ”selkeemmältä paketilta”, joka ”ei ollut levällään”.

Musta tuntu et se täytti kroman, just niinku joka solun, et musta tuli massiivisempi. (Nainen 6)

Espanjan takia on tajunnut sen, että on yksi kokonainen pötkö tai torvi, et se mitä mun varvas nyt tekee, niin se vaikuttaa päälakeen asti. (Nainen 5)

Tällaisten kokonaisvaltaisten, viskeraalisten kokemusten voidaan katsoa olevan muistumia arkaaisesta, kehollisesta elämysvaruudesta, joka voi avautua myös aikuiselle äänen vibro-taktiillisten ominaisuuksien avulla. Näyttelijäopiskelijoiden kuvauksissa vieraalla kielellä näyttelemisestä onkin löydettävissä kokonaisvaltaisia havaitsemisen ja kokemisen tapoja, kuten vitaaliaffekteja ja amodaalista havaitsemista, jotka kytkeytyvät paremminkin varhaislapsuuden kuin aikuisen keholliseen kokemusmaailmaan.

”Virtaava” oli yleisin vitaaliaffekteihin luettava kokemuslaatu, joka tuli esiin opiskelijoiden kuvaillessa ääntään ja kehonsa tuntemuksia (ja joka katselukokeessa arvioitiin näkyvän heidän liikkumisessaan; ks. ss. 123–125).⁵⁸ Lisäksi puheen virtaa kutsuttiin ”soljuvaksi” tai ”aaltoilevaksi”, toisaalta ”aksentoiduksi” ja ”staccatomaiseksi”. Nämä määreet kuvaavat ääntä liikkeenä, mutta ovat usein myös musiikkiin liitettäviä laatuja. Musiikilla on katsottu olevan voimakas ja avoin yhteys arkaaiseen ajatteluun, johon edellä mainitut vitaaliaffektitkin kuuluvat. Esimerkiksi Susanna Välimäki (1998; 2005) kutsuu tutkimuksissaan musiikin elämysmaailmaa musiikin semioottiseksi khoraksi. Aikaan liittyvän luonteensa vuoksi vitaaliaffektit ovatkin erityisen käyttökelpoisia musiikillisten merkitysten ja kokemusten yhteydessä myös aikuisiällä (ks. Erkkilä 1995: 93–95).

58 Myös laulunopettaja ja -tutkija Anne Tarvainen (2006b: 89–90) pitää äänen virtaavuutta keskeisenä laulajan (tai kuulijan) kokemuksen affektiivisen tason kuvaajana, joka nostaa tietoisuuteen kehon sisäosien tilan ja liikkeen.

Koska opiskelijat eivät varsinaisesti "osanneet" kieltä, jota he puhuivat, heidän huomionsa siirtyi sanojen symbolisista merkityksistä kielen sointiväreihin ja melodiakulkuihin sekä äänen virtaamiseen. Ääni rytminä ja sointina, kehon liikkeet, eleet ja niiden rytmi, puheen prosodia ja sanaleikit kuuluvat kaikki kielen semioottiseen puoleen ja jäävät yleensä havaitsematta kielen kommunikatiivisen funktion alta ennen kuin taide nostaa ne havaittaviksi (Lechte 1991: 129). Vierauden tuntu kääntää kielen musiikilliset ja keholliset piirteet selkeinä esiin, ja suurin osa opiskelijoista kokikin sekä oman että toisten puhumisen musiikin ja laulamisen kaltaisena.

Espanjassa ei tarvinnu aatella hengitystä jotenkin tähän alas, se tuli itestään paljon enemmän silleen laulufraasinomaisesti, että hengitti ihan alas asti ja – suomessa jäi enemmän semmoseks niinku hätäseks. (Nainen 4)

Seuraavassa sama opiskelija kuvaa vieraalla kielellä näyttelemisen aiheuttamaa voimakasta kehollista läsnäolokokemustaan, joka auttoi löytämään yhteyden laulamisen ja puhumisen sekä taji -tunneilla harjoitetun liikkeen välillä:

Mulle isoimmat nää tämmöset kokonaisenaolemiskokemukset on nimenomaan tullu laulaessa tai silloin on tullu isoimpia tajuamisen hetkiä, näitä tämmösiä kirkastumisia ja näitä samoja, mitä on muutaman kerran tullu tajjissa, että yhtäkkiä tajuaa ruumiinsa. Samanlaisia, et kun se rupees tuntumaan se resonointi ja sitten et se ääni siirtyy tähän eteen, niin se oli niin ... Ne on semmosii, mistä tulee ihan semmonen hepuli. Siis et mul usein tapahtuu, et mä rupeen nauraan hysteerisesti, kun se on vaan niin iso onnen tunne, kun sen tajuu. Ja sit kun huomasi sen, että niissä on kauheesti samaa, niin se oli semmonen ihan niinku että "wow". (Nainen 4)

Opiskelija kertoo välähdyksenomaisesta, intuitiivisesta kehotietoisuuden avautumisen kokemuksestaan, jossa keho näyttäytyy yhtenä kokonaisuutena. Siitä nouseva riemu muistuttaa lapsen iloa Imagi-

naariseen kuuluvassa peilivaiheessa, jonka tehtävä on luoda lapselle yhtenäinen kuva omasta ruumiista. Ero on siinä, että tuo kuva ei välity nyt visuaalisesti vaan auditiivis-kinesteettisesti eli se heijastuu akustisen, tarkemmin sanottuna äänen peilin kautta.

Kontemplatiivisen kehon kokemuksen juuret löytyvätkin arkaaisesta, aistimodaliteetit ylittävästä kokemustyyppistä. Vaikka kontemplatiivisissa kehon kokemuksissa aistihavaintojen synestesia voi olla erityisen intensiivinen, Merleau-Pontyn (2002: 266) mukaan aistimodaliteettien sekoittuminen on tavanomainen ilmiö. Sen taustalla on Sternin (1998: 51) mielestä varhaislapsuuden havaintomaailman amodaalisuus.

7.3.3 Koko keholla kuunteleminen

Opiskelijoiden kertomuksissa erityisesti vastaanäyttelijöiden äänen amodaalinen havaitseminen oli melko yleistä. Koska opiskelijat eivät useinkaan muistaneet tarkasti vastaanäyttelijöiden repliikkien sisältöä ja sanojen semanttinen merkitys kätkeytyi oudon foneettisen ilma-
asun taakse, puheen vastaanottamisessakin alkoi korostua fyysisyys ja aistien yhdistyminen eli amodaalinen kokemisen tapa.

Mut se on musta makeeta, jos semmosen sais myös jotenkin omaan juttuun, ku suomeks tekee, kun oikeesti haistaa ja maistaa jotenki paremmin ku kaikki puhuu ympärillä jotain hölöpölä. Se on mun mielestä oikein kunnon läsnäolemistä.
(Nainen 1)

Sä tavallaan pyörit semmosessa äänimaailmassa, joka on sulle kauheen vieras, niin sun täytyy ottaa enemmän se sun sisäinen maailma ja jotkut mielikuvat ja semmoset näyt vaan käyttöön ja sitten ne äänet, et sä et vaan tietoisesti jotenki älyllisesti pohdi, että nyt se sano noin. (Nainen 5)

Tässä opiskelijat kuvaavat yhteistä äänimaailmaa, joka työntyy esiin repliikkien semanttisten merkitysten takaa. *Juhannustansseissa* näy-

tellyt Pinja Flink (1999: 26) kuvasi sitä opinnäytteessään ”kubistiseksi äänimaisemaksi”. Vaikka se koostuu oudoista äänneistä, sen sisään voi kuitenkin kääriytyä ja antaa sen toimia akustisena peilinä toisenlaiselle kehonkuvalle. Tällöin se toimii eräänlaisena puheen semioottisena khorana, jonka (psykoanalyttiseen teoriaan nojautuen) voi sanoa representoivan maternaalista äänivaippaa. Se saa aikaan vahvan kehollisen läsnäolon kokemuksen. Se herättää mielikuvitusta ja kuuloaistin lisäksi muitakin aisteja; repliikit voi opiskelijoiden mukaan hais-
taa, maistaa, nähdä ja tuntea.

Kuuntelemisen merkitys korostui opiskelijoille vieraalla kielellä näytellessä: oli normaalia tarkkaavaisemmin seurattava vastaanäyttelijää muun muassa siksi, että kuulisi oudon puheen joukosta isku-repliikkinsa. ”Oikeastaan voisi sanoa olleensa yhtä suurta korvaa näytellessään Baile de San Juanissa, sillä vaikka ei ymmärtänyt muiden puheesta muuta kuin suunnilleen sen mistä aiheesta puhutaan, kuuloaistin koki joka kerta espanjaksi näyteltäessä hyvin herkistyneeksi samoin kuin muiden aistien olemisen”, kuvasi Heidi Kiviharju (1999: 25) opinnäytteessään keskittyneitä kuuntelemistaan.

Sä et ehdi jotenki poistua ittestäs väärällä tapaa, et sä et ehdi kattoo itses viereen, et miten se sujuu. Ja sit kun mulla oli X:n⁵⁹ kanssa yhteinen kohtaus, niin silloin kun se oli espanjankielinen, niin mä todella keskityin siihen, et mitä se toinen ... että oli korvat auki sille toiselle, kun ei voinut luottaa siihen, että tää teksti vaan nyt täältä tulee. Tietyllä tapaa se loi keskittyneen ilmapiirin meidän välille, toisenlaisen kuin suomenkielessä. (Nainen 7)

Espanjaks toiseen reagoimisessa piti käyttää enemmän mielikuvitusta. Sitä kuunteli miltä toisen sanat kuulostaa, otti sieltä hyvätkuuloisia sanoja ja hämmästeli niitä. (Mies 6)

Se mikä oli mielenkiintoinen, se suhde vastaanäyttelijään, että kun tavallaan oot voinu vähän yrittää muistella aina mitä se sanoo, mut ei se oo kuitenkaan jääny mulla ainakaan aktiiviseen mie-

59 Nainen 1 viittaa tässä vastaanäyttelijäänsä, jonka nimi on korvattu X:llä.

leen aina, et mitä me tässä vaihdetaan, niin se kontakti on ihan mahtava. Siis todella kun sä kuuntelet toista, niin siinä on jotain tosi totta koska sä et tiedä ikinä ... koska suomenkieliset repliikit ne jää silleen niin, et toi sanoo sit mun jälkeen tän ja nyt mä kuuntelen sitä ... Tossa säily jännällä tavalla se tuoreus koko ajan.
(Il Transito Nainen 3)

Näissä opiskelijoiden kuuntelukokemuksissa tuli esille sanojen uutouden ja outouden herättämä hämmästyks ja sen myötä ihmettelevä suhde toiseen.⁶⁰

Jotkut opiskelijoista kertoivat eläytyneensä kehollisesti vastaanottelijänsä puheeseen tavalla, joka muistuttaa fenomenologista käsitettä kinesteettinen empatia. Tällä tarkoitetaan sitä, että visuaalinen kokemus toisen liikkeistä koetaan oman kehon sisällä, omassa proprioseptiikassa eräänlaisina mikroliikkeinä tai impulsseina, ikään kuin toisen tekemien liikkeiden ”alkuina” (Klemola 2004: 100–101; ks. myös Parviainen 2002, 2006).

Kinesteettinen empatia on Timo Klemolan (2004: 100) mukaan mahdollista, jos havaitsijan kehomuistissa on kokemus aiemmista vastaavanlaisista liikkeistä eli kyse on eräänlaisesta muistamisesta. Kinesteettisellä empatialla saattaa olla yhteys neurotieteiden puolella löydettyihin peilaaviin neuroneihin (*mirror neurons*), jotka aktivoituvat sekä silloin, kun ihminen itse tekee käsillään tietyn päämäärään suuntautuvan toiminnon että silloin, kun hän näkee toisen tekevän sen. Ne mahdollistavat toimintojen tunnistamisen ja imitoimisen (esim. Bazan & van Bunder 2005; De Preester 2005; Stamenov 2005.)⁶¹

60 Ihmetys on myös keskeistä Irigarayn (1996) sanastoa, jolla hän kuvaa suhdetta toiseen. Ihmettelystä toinen nähdään erilaisena kuin itse, mikä on kunnioituksen ja suvaitsevaisuuden ehto. Ihmettely ei saa ihmistä pelkää näkemään toista, vaan se auttaa näkemään myös oman olemassaolon rajat ja kurottautumaan kohti toista. (Songe-Møller 1997; ks. myös Heinämaa 1997).

61 Peilaavat hermosolut saattavat olla myös puheen tunnistamisen ja oppimisen taustalla: peilineuronien on katsottu tukevan myös teorioita,

Koska fenomenologisessa, liikuntaa käsittelevässä kirjallisuudessa ei ole juurikaan käsitelty ääntä, laajennan kinesteettisen empatian käsitettä tässä koskemaan lisäksi kuulon kautta vastaanotettavaa ja äänen kautta välittyvää kokemusta toisen kehosta ja käytän siitä nimitystä auditiivis-kinesteettinen empatia. Auditiivis-kinesteettisessä empatiassa kuuliija vastaanottaa itseensä ääntelijän kehon, joka heijastuu tämän äänen kautta.⁶²

Tästä on mielestäni osittain kysymys myös siinä kehollisen kuuntelemisen tavassa, josta esimerkiksi Barthes (1986), Poizat (1992), Frith (1996) ja Aho (2004) kirjoittavat kuvatessaan toisen lauluääneen eläytymistä. Myös Merleau-Ponty mainitsee kirjassaan *The Visible and the Invisible* fonaatioliikkeiden ja kuuntelemisen refleksiivisyyden: kehoon kaivertuu toisen äänestä soiva jälki, motorinen kaiku. ”Jos olen tarpeeksi lähellä puhujaa kuullakseni hänen hengityksensä ja tunteakseni hänen eloisuutensa ja uupumuksensa, melkein todistan sekä hänessä että itsessäni ääntelyn kunnioitusta herättävän syntymisen” (Merleau-Ponty 1987: 144).

Laulaja, tutkija ja laulunopettaja Anne Tarvainen (2005: 69) kutsuu vastaavanlaista eläytyvää kuuntelemista empaattiseksi kuuntelemiseksi, jossa keskeistä on, että kuuntelijan keho myötäelää laulajan ruumiin liikkeitä joko hiljaa tai imitoimalla, saman kuuloiseen laulaan pyrkien. Roland Barthes (1985b: 304–307), on todennut, että

joiden mukaan puheen kehitys pohjautuu ensisijaisesti motoriseen modaliteettiin ts. kyky ymmärtää verbaalista kommunikaatiota ei perustu niinkään äänteiden auditiiviseen analysointiin vaan puhujan foneettisten liikkeiden ”ymmärtämiseen”. Tällöin sekä puhuttu, vastaanotettu että kuviteltu kieli katsotaan eritoten motoriseksi tapahtumaksi. (Bazan & van Bunder 2005.)

62 Eräs opiskelijoistani, jolla oli poikkeuksellisen herkkä auditiivis-kinesteettisen empatian kyky, kertoi esimerkiksi avaavansa lauluääntään kuuntelemalla jotain hyväksi havaitsemaansa klassista laulajaa, jonka lauluäänen mukana hän pystyi vastaanottamaan itseensä laulajan rennon kurkunpään asennon ja avaran nielun.

musiikki perustuu ruumiin sisäisille liikkeille (ks. myös Välimäki 1998: 376). Puhuminen ja laulaminen ovatkin liikettä, kehon liikkeiden aikaansaamaa ääniaaltojen virtaa. Näin ollen puhujan ja laulajan keho ikäänkuin näyttäytyy äänen sisässä. Esimerkiksi äänen sointi, hengitys, ajankäyttö ja äänen virtaavuus aiheuttavat kuulijassa mielikuvia laulajan kehon tilasta, olemisen tavasta, asenteesta ja suhteesta ulkomaailmaan (Tarvainen 2004: 5–15; 2005: 66–67).⁶³

Empaattinen, eläytyvä kuunteleminen tapahtuu kuitenkin vastaanottajan kehollisen ”suodatuksen” kautta. Tähän filteriin vaikuttavat aikuisella ihmisellä edellä mainitut aiemmat kokemukset vastaavasta äänestä tai liikkeestä omassa kehossa, mutta myös yksilöllinen herkkyys kokea kinesteettistä empatiaa. Neurologi Markku Hyyppä (1996: 55) toteaa, että ruumiinkielen ”kuuntelijan” on oltava empaattinen ja kyettävä samastumaan toisen ihmisen sisäiseen maailmaan. Vaikka Hyyppä tarkoittaa tällä lähinnä ruumiinkielen vastaanottamista katsottuna, tämä pätee myös kuulon kautta eläytymiseen. Koska empatian kyky on näyttelijän ammattitaidon peruskiviä, lienee perusteltua olettaa, että tähän tutkimukseen osallistuneilla opiskelijoilla myös kinesteettisen empatian kyky oli jopa tavanomaista herkempi.

Toisen äänen ”kuuleminen” omassa proptioseptiikassa auditivis-kinesteettisen empatian avulla tulikin usein esille opiskelijoiden kuvaillessa kokemuksiaan. Opiskelijat saattoivat kokea toisen äänen ja vieraskielisen puheen niin voimakkaasti musiikkina, että kuunteleminen tuntui liikkumiselta ja toisen ääni havaittiin omassa kehossa eräänlaisena tanssina.

Kun jotkut toiset puhu näyttämöllä, mulle tuli semmonen heiluriliike, semmonen aaltoileva. (Il Transito Nainen 4)

63 Tämän kehollisen eläytymisen vuoksi monet pitävät esimerkiksi käheitä, karheita ja vuotoisia ääniä seksikkäinä: ruumiillinen työistö kuuluu selvästi näissä äänissä. (Samasta syystä ne saattavat esimerkiksi äänenkäytön opettajalle aiheuttaa kurkkukipua.)

Kun kysyin Il Transitossa näytelleeltä Nainen 4:ltä, mikä aiheutti tällaisen kehollisen tuntemuksen, hän vastasi, että italian kielen sointiasu, jossa on *”joku lennokkuus, joku sellanen hempeys, se on menossa koko ajan jotain kohti, yläviistoon, ja se on lempeetä ja pehmeätä”*. *”Sitä se on, et kun sä kuulet musiikkia, sä rupeet tanssimaan”*, selitti puolestaan yksi Il Transitoon osallistuneista miesopiskelijoista tuntemustaan italiankielisten repliikkien kuuntelemisesta (ks. myös Vaine 2007). Samassa näytelmässä esiintynyt toinen naisopiskelija puolestaan kertoi tunteneensa rintakehässään voimakasta vetoa kohti vastaanäyttelijäänsä kuunnellessaan tätä. Tunne oli niin vahva, että hän koki fyysisesti liikuvansa ja lähestyvänsä toista, vaikka samalla hän tiesikin pysyvänsä paikoillaan.

Sekä omassa että toisten genopuheessa kylpevistä opiskelijoista näytelmä alkoikin muistuttaa tanssiteatteria:

Se on ehkä lähempänä sitä ääni-liike-kombinaatioajatusta⁶⁴ to espanjan kielen puhuminen ja siinä oleminen, koska silloin se älyllinen prosessi menee taas toista kautta, et sanat ei särähdä tajuntaan (Nainen 4).

Tällainen liikkeellinen kokemisen tapa viittaa jälleen arkaaiseen kokemusmaailmaan ja vitaaliaffekteihin perustuvaan havaitsemiseen. Tanssi ja musiikki ovatkin Sternille (1998: 56) esimerkkejä vitaaliaffektien ekspressiivisyydestä; ne välittävät vastaanottajalle erilaisia vitaaliaffekteja paljastamatta erityistä tuntemisen sisältöä vaan viittaamalla paremminkin tuntemisen tapaan. Havaitessaan vastaanäyttelijänsä äänen, eleet ja liikkeet näyttelijä muistuttaa pientä lasta, joka tarkkaillessaan vanhempiensa käytöstä on ikäänkuin tanssiesityksessä,

64 Opiskelija viittaa ”ääni-liike-kombinaatiolla” Näтын opiskelijoille tutuksi tullessiin, Hanno Eskolan näyttelijäntyön opetuksessa keskeisiin ääni-liikesarjoihin. Näissä ”sonomobiileissa” opiskelija luo sanan tai lauseen foneettisesta äänimaisemasta toistettavissa olevan liikesarjan. (Ks. tarkemmin Vuori 2007.)

jossa sisältöä merkityksellisempää ovat näytöksen ulkoisesti aistittavat piirteet. Lapselle sosiaalinen maailma näyttäytyy kuten tanssiesitys aikuiselle: valmiista sisällöistä vapaina dynaamisina kokemuksina. Se on analoginen amodaalisen havaitsemisen maailmalle, joka koostuu ensisijaisesti muotojen ja intensiteettien kvaliteeteista. Niiden avulla voidaan aivan erilaisia kokemuksia yhdistää luovasti toisiinsa rakenteen perusteella. (Erkkilä 1995: 93; Stern 1998: 56–57.)

Musiikin tavoin ruumiinkieli, jota voidaan pitää alkukantaisena viestintämuotona, välittää aina, uskoakseni myös näyttämöllä, runsaasti tiedostamattomia merkityksiä, joita on vaikea pukea sanalliseen, loogiseen muotoon (Hyyppä 1986: 52–53; Lehtonen 1996: 44). Kehollisen viestinnän ylivoimaa sanalliseen nähden on todisteltu useissa tutkimuksissa (ks. Hyyppä 1986: 59). Sanojen semanttisen informaation heikentyminen vierasta kieltä kuunnellessa lienee vahvistanut kehollisten, tiedostamattomien viestien merkitystä näyttelijöiden välillä.

Sanojen symbolisten merkityssisältöjen hämärtyminen voimisti niiden musiikillisten piirteiden, kuten melodian, rytmin ja äännekomposition havaitsemista. Joidenkin näyttelijöiden havainnossa sekä omien että vastaanäyttelijöiden sanojen outo äänellinen ”topografia” alkoi saada myös visuaalisia muotoja. Monethan olivat hyödyntäneet äännteellisten mielikuvien sekoittumista visuaalisiin jo opetteluvaiheessa. Seuraavassa kaksi naisopiskelijaa keskustelevat keskenään näistä amodaalisen havaitsemisen kokemuksistaan:

Nainen 6: Jos mä aattelen tätä ”gilipolleges” niin se oli niinku semmonen.. siis et niistä tuli sellasia visuaalisia mielikuvia et se on niinku semmonen isompi ja pienempi pallomuodostelma ja punanen ja siin on niinku poliisi. Siis semmosia aika absurdeja, mut jotka kuitenkin kytkee sen omaan muistiin. Et se gilipolleges oli se pallomuodostelma, punanen ja poliisi.

Nainen 1: Se on totta. Ne näki jotenki niinku... Kun niitä opetteli siitä tuli rytmi ja sit joku kuvio.

Nainen 6: *Niinku joku kaava, ikään kuin olis jotain kaavaa koko ajan pyörittäny päässänsä.*

Nainen 1: *Sitä mä tarkotin, et sitte ku X:kin kerto sitä vitsiä espanjaks et se rupes naurattaa ku yhtäkkiä näki edessään jonku toisen kaavan, ku antautu kuuntelemaan sitä sen, nii tajus että ... Sama ku joku joskus sanoo sun oman nimen, nii sit sen kokee jotenki ittensä ulkopuolelta sen nimen. Mulle on ihan selvä et mä oon Y (sanoo oman nimensä). Sit ku joku muu sanoo sen, ni mä yhtäkkiä koen semmosen hetken, et mä itteki aattelen...*

Nainen 6: *Sen saattaa nähdä semmosena kuvana.*

Nainen 1: *Ja on yhtäkkiä et ai nii, mun nimi on tosiaan tollanen.*

Nainen 6: *Ja ton näkönen. Sen näkee sen toisen sanomana.*

Nainen 1: *Nii, kokee olevansa joku muu kun se.*

Merleau-Ponty (2002: 272) kirjoittaa, että jos "sanon, että näen äänen, tarkoitan että ääni kaikuu koko aistivassa olemisessäni ja erityisesti sen siinä osassa, joka on herkkä väreille" (suom. Klemola 2004: 206). Merleau-Pontyn kuvauksessa äänen muuntuminen visuaaliseksi kuvaksi tuntuu tapahtuvan kehollisen aistimisen sisätilassa, mutta edellisen keskustelun perusteella kokeminen siirtyy myös ikäänkuin itsen ulkopuolelle. Nainen 1 on kuullut oman nimensä genopuheen kaltaisesti ja kokee sen sitten uudenaikaisena, tavanomaisesta sisällöstä tyhjentyneenä visuaalisena muotona. Kokemus muistuttaa edellä kuvattua "balettinäytöksessä olemista". Tällainen havahtuminen voi herättää tottumuksen yllätyksettömyyteen nukahtaneen kehotietoisuuden ja kutsua havaitsemaan itseä ja ympäröivää maailmaa ainakin hetkeksi uudistunein aistein.

7.3.4 Merkitysten liukumia

Seuratessani *Granadan* ja *Juhannustanssien* valmistumista olin havainnut, että näyttelijöiden kehollinen läsnäolo ja liikkumisen tavat muuttuivat vieraalla kielellä näytellessä. Kun haastattelin opiskelijoita jälkikäteen, kohdistinkin suurimman osan kysymyksistä äänen- ja

kehonkäytön kokemuksiin. Annoin heidän melko vapaasti puhua havainnoistaan. Koska *Juhannustanssien* näyttelijöitä haastatellessani en kuitenkaan ollut koskaan lukenut esimerkiksi musiikin arkaaista merkitysmaailmaa koskevaa kirjallisuutta (vasta II Transiton näyttelijöitä haastatellessani olin perehtynyt asiaan), en näin ollen juurikaan osannut ohjailla keskustelua koskemaan tätä aluetta. Monet opiskelijat kuitenkin itse yrittivät hapuilla kohti sitä omien kokemustensa piirtämien suuntaviivojen perusteella, vaikka kokivatkin kokemustensa sanoittamisen hankalaksi.

Semioottisesta merkitystasosta puhuminen tai kirjoittaminen on ilmeisen vaikeaa; se tarkoittaa esiverbaalisen alistamista verbaalille, sanomattoman pakottamista sanottavan muotoon ja heterogeenisen muokkaamista uudelleen homogeeniseksi. Kirjoittaessaan semioottisesta khorasta Julia Kristeva joutui käsitteellistämään jotain, mikä pakenee käsitteellistämistä (Cavarero 2005: 136). Barthesin (1985b: 59) mukaan myöskään signifiantsia ei voi kuvata tai eritellä, vaikka sen sijainti onkin osoitettavissa (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 59). Susanna Välimäki (2005: 326) kiinnittää väitöskirjassaan huomiota tähän metodologiseen ongelmaan: kun etsimme jotain koodaamatonta, kuten kommunikaation ja signifiaktion tyranniaa pakenevaa signifiantsia, siitä tulee koodattua heti, kun sen löydämme. Samoin kun tulkitsemme jonkin elementin genoksi, sen kohtaloksi muodostuu samalla nimeämisen ja määrittelyn hetkellä muuttua fenoksi.

Toisaalta Adriana Cavarero (2005: 136–137) huomauttaa, että semioottisesta voi kuitenkin puhua, koska sen vaikutukset ovat jäljitettävissä kielestä; se on ilmeinen runollisessa tekstissä, mutta khoran työskentely läpäisee kielen piirin myös tavallisessa puheessa. Tällöin musiikillinen rytmi, äänen aistillisuus tunkeutuu lingvistisen merkityksen läpi ja alkaa hallita merkitystä. Kristeva (1993: 95) onkin todennut, että semioottinen on jotain erottuvaa, joka tuo merkityksen muodos-

tumiseen mielettömyyttä. Se on häiriötä, jota lauluntutkija Anne Tarvainen (2006a, 2006b) kutsuu kohinaksi. Tämä kohina on ruumiillista materiaalia, joka liittyy siihen, miten sana tuodaan ilmi äänellisenä oliona (Tarvainen 2006a: 254).

Seuraavassa ote keskustelustani Nainen 1:n kanssa, jolla oli voimakas suhde puheen musiikillisiin, nonlingvistisiin sisältöihin ja joka *Juhannustansseihin* osallistuneista raportoi eniten kokemuksia amodaalisesta puheen havaitsemisesta. Keskustelussa käy ilmi, että hän välillä ajautuu hiljaiselle alueelle, jota sanojen symbolinen merkitystaso ei tunnu kattavan. Kolme pistettä (...) kuvaa taukoja, jolloin hän yritti hakea sanoja kokemuksilleen:

Nainen 1: Oli jotenki makeeta, että kun sit joutu kans muodostaan espanjan kautta niinku miten kuulee, että siinä kun X kerto just sitä vitsiä mulle, niin joutu koko ajan ottaan siinä espanjankielisessä ... että oliko niinku jotenki muut aistit herkemällä silloin kun ei niinku tavallaan ymmärrä sitä, niin joutuu jotenki käyttään semmosta kaikkea muuta ...

TS: Keksiin muuta tekemistä itelleen?

Nainen 1: Niin, aistii jotekin hirveen ... kaikista ottaa impulsseja ... enemmän kun mitä suomes, ku siinä on jotenkin niin silleen ... kuuntelee, et mitä se nyt sanoo. Koska kun ymmärtää kaikki, nii jotenki on ... niiden vanki, ymmärryksensä vanki.

TS: Oliko sulla siis semmosia, että sä otit X:n puheesta impulsseja, siis siitä, että miltä ne sanat kuulostaa?

Nainen 1: Joo, että miltä ne kuulostaa ja sit ihan niinku ... ehkä tarkkailin enemmänki semmosta ... mikä oliski ihanaa, että vastaanäyttelijästä pystyis koko ajan ottaan niin paljon, et otinhan mä ihan ulkosestikin, et kaikki sen pienet eleetkin tuntu erittäin hauskoilta, koska mä olin asennoitunu siihen, että...

TS: Ehkä niihin kiinnittää enemmän huomiota?

Nainen 1: Niin ja jotenkin, et sit se vitsi tuntuu ... se oli jotenki paljon kokonaisempi, kun sitä ei ihan ymmärtäny.

TS: Sanos joku esimerkki siitä, mitä sä otit siitä puheesta.

Nainen 1: Sillä oli joku semmonen, joka muistutti jotain ... niinku carne ... tai el viejo, näitä. Kun tavallaan tietää niinku mitä se

tarkoittaa mut ku se kuulostaa niin ... höl... tai no hölmöltä mut semmoselta ... erilaiselta.

TS: Tuliks sulle niistä tavallaan jotain muita mielikuvia kuin niitä, et mitä se tarkoittaa?

Nainen 1: Niin ... Toisinaan, mut neki mielikuvat, joita tuli, ne ei välttämättä oo semmosia et osais ... nii et se olis jotenki ... et sen osais sanoa näin verbaalisesti, et mikä se mielikuva oli ... Et se niinku aiheutti jonku ... jonku ... mutku sitä ei niinku oo. Ei sitä niinku osaa silleen, että tulipa mieleen semmonen.

Nainen 1:n mielestä hänen vastaanäyttelijänsä kertoma vitsi oli ”koko-naisempi”, kun siihen yhdistyi hänen havainnossaan enemmän vastaanäyttelijän keho ja sanojen materiaallinen ilmiasu. Tämän kokemuksen mahdollisti irtaantuminen symboliselta signifiikaation tasolta, jossa hän kokee olevansa ”ymmärryksensä vanki”. Hän kertoo aistiensa herkistyneen, jolloin amodaalisesti havaittu vitsi ei vain kuulostanut vaan myös tuntui joltakin. Mutta miltä? X:n genopuheen aistillisuus ja signifiassi nostattivat mielikuvia, joita ei ole olemassa Nainen 1:n kielen symbolisella merkitystasolla. Tämän vuoksi hänestä oli hankalaa löytää kokemukselleen sanoja. Epäröivien taukojen aikana hän yritti tavoittaa tavoittamatonta eli välitöntä, kehollista kokemusta ja signifianssia. Tällainen ei-kielellinen, suora kokemus pakenee railoa, jonka erittelevä analyysi repii havainnoijan ja kohteen välille. Näin ollen hän joutui ”hakemaan sanojaan kaukaa” kuten psykoanalyttikko Pirkko Siltala (1993) kuvaa ajautumista symbolisen kielen tuolle puolen, arkaaisen ajattelun ja semioottisen khoran alueelle.

Juhannustanssien näyttelijöistä lähes kaikki pitivät mielikuviaan erilaisina suomeksi ja espanjaksi (tätä mieltä oli viisi naista ja kaikki seitsemän miestä). Suomeksi mielikuvat olivat johdonmukaisempia, näytelmän ja sanojen sisältöihin liittyviä. Espanjaksi mielikuvat nousivat enemmän kehon tuntemuksista ja sanojen sointiasuista. Mielikuvat olivat espanjaksi ”visuaalisempia”, ”rohkeampia”, ”oudompia” ja ”merkitykseltään tunnistamattomampia”.

Kehon materiaalisuudesta kumpuava signifiantsi tulee esille *Granada*-projektissa mukana olleen Jyrki Mänttärin (1997: 33) poh-tiessa opinnäytteessään suomeksi ja espanjaksi puhumisen eroja. Hänelle merkitykset ”suurenevat”, kun ne ponnahtavat esiin laajem-min hänen kehostaan:

Vaikka kohtaus toteutettiin täysin samalla tavalla liikkeineen kaikkineen, lopputuloksessa [suomenkielinen] puhe latisti kohtauksen energian täysin. Se oli sellaista väsyneen lampaan määkimistä, tai siltä se ainakin tuntui. Espanjankieliset repliikit tuntuivat sisältäneen paljon suurempia merkityksiä, ne ikään kuin pursuivat jaloista ja vatsasta. Suomenkieliset repliikit tun-tuivat saavan alkunsa jostakin kurkun tienoilta ja puhuminen tuntui turhalta.

Seuraavassa on ote kahden *Obra Clásica*ssa mukana olleen ja yhteis-sessä kohtauksessa näyttelleen naisopiskelijan keskustelusta, jossa he pohtivat, miten espanjaksi näyttteleminen ja puhuminen erosi hei-dän kokemuksistaan suomenkielisestä näytttelemisestä. Siinä näkyy, miten he kiertelevät monelta suunnalta hankalan aiheen ympärillä. Mielestäni he kuitenkin onnistuvat hienosti koskettamaan sanoillaan tätä vaikeasti kielellistettävää aihetta.

Obra Clásica Nainen 1: Se kohta oli niinku semmonen laulu-pätkä, koska mä en ihan tajunnu sitä koskaan. Siinä mulle tuli semmonen, että vaan maistelee jokaista sanaa, niinku jotenki semmonen olo, että mä oon nyt vaan tässä sanassa, menen, eikä oo olemassa mitään siitä eteenpäin, vaan että läsnäolo näissä sanoissa, koska siinä ei ollu kauheesti mitään ajatusta (nauraa). Semmonen tajjomainen fillis, että nyt vaan teen tätä, vaikka en mä ihan ... tää on niinku tää, mut en mä voi tietää mikä tää oikeestaan on. Mut en mä tiä ... siis kyllä se jotenki oli enemmän...

Obra Clásica Nainen 2: Mulla oli oikeestaan ... kun oli niin hienoa kun se oli etistä se puhe. Mä olin heti ihan filiksissä siitä, että se on edessä se puhe niin se ... kun se tuntu heti niin hyvältä ... tai se oli niin konkreettista tai se tuntu se puhe paljon enemmän. Se oli

semmonen niinkun että mä puhun ja tää tuntuu tässä naama-värkissä. Ne sanat oli semmosia, että ne tarkoittaa paljon enemmän, kun ne on espanjaa. Senkin takia oli niin ihana puhua sitä [...] Mutta aivan mahtavaa kyllä, että ne oli paljon enemmän ne sanat kuin suomen sanat. Ne oli semmosia lihavampia.

Obra Clásica Nainen 1: [...] Mut sit siitä just, että ne tarkoitti paljon enemmän ne sanat, niin mulla ne ei itse asiassa ... tavallaan ne ei tarkottanu mitään sillä tavalla niinkun suomen kieli tarkoittaa, että jokanen sana tarkoittaa ja tietää mitä se tarkoittaa. Niin siinä niillä sanoilla ei ollu itsessään merkitystä (nauraa), vaan ne oli samalla tavalla niinku joku liike, että ei tää liike vielä tarkota mitään, enkä mä pysty sanoon, mitä tää tarkoittaa, mutta tässä on joku fiilis tässä liikkeessä ja sitten niinku sitä fiilistä voi korostaa ja se on jotenkin hirveen abstraktia se merkitys. Siitä vois jokasesta sanasta tai siitä kirjoittaa jotenkin jonkun runon tai silleen, että sitä ei pysty niinku määrittelemään.

Näiden naisten kehollinen läsnäolo puheessa tuntui voimistuneen symbolisen merkitystason hämärtyamisen myötä. Obra Clásicassa mukana olleen Nainen 1:n kokemus täydestä läsnäolosta sanoissa (*”mä oon nyt vaan tässä sanassa”*) tuo mieleen Merleau-Pontyn (2002)⁶⁵ kuvaaman ja Sara Heinämaan (1996) tutkiman kielen kehollisen tason, joka löytyy syvältä kielestä ja jossa kieli on yksinkertaista kuin laulu. Siinä kieli ei kommunikoi muuta kuin itseään; puheen takana ei ole mitään, ei ideoita, eikä ajatuksia. *”Kaikki merkitys mitä on, on läsnä itse ilmauksessa, ilmeessä, huulten, kielen ja kurkunpään liikkeessä”* (Heinämaa 1996: 105).

65 Merleau-Pontyn kielikäsitystä ja siihen liittyvää eletooriaa ei ole tässä tarkoituksenmukaista avata syvällisesti (Merleau-Pontyn kielikäsituksesta ks. Froman 1982; Heinämaa 1996: 87–109). Mainittakoon kuitenkin, että näen usein musiikkianalogian ympärille kiertyvässä ja ruumiillisuuteen pohjautuvassa Merleau-Pontyn kielikäsitöksessä yhteyksiä semioottisen dominoimaan genopuheeseen. Tämän vuoksi tuon Merleau-Pontyn tässä kohtaa esille.

Paradoksaalisesti siten näille opiskelijoillekin ”vähemmän tarkoittaminen” muuttui ”enemmän tarkoittamiseksi” tai ainakin toisenlaiseksi tarkoittamiseksi. Kuten kahdessa aiemmassa esimerkissä, kehollisen merkitystason koetaan laajentavan merkityksiä. Tällöin keho on alkanut seurata omia yllättäviä ideoitaan ja mielle yhtymiään, mikä aiheuttaa nautintoa, ”sillä ruumiillani ei ole samoja miellejohtumia kuin minulla” (Barthes 1993: 27). Sanoista tulee ”*lihavampia*” ja keholinen läsnäolo vahvistuu. Samalla kun puhuminen tuntui opiskelijoista konkreettisemmalta (ja ylipäättään tuntui kehossa enemmän), merkitykset muuttuivat abstraktimmiksi, liikkeen kaltaisiksi. Tätä kehollisten merkitysten liikettä on vaikea yksittäisellä merkitsijällä pysäyttää. Nainen 1:n (Obra Clásica) mukaan jokaisen sanan laajalle ulottuvasta merkityksestä voisi kuitenkin kirjoittaa runon; tämä on osoitus semioottisen ”myyräntyöstä”, joka nakertaa symbolisen tiuhaan paaluttamia raja-aitoja⁶⁶.

Näyttelijät saattoivat käyttää merkitysten symbolisen tason hämärtymistä hyväkseen välttääkseen kaikkein ilmeisimpiä näyttämöllisiä ratkaisuja ja tuottaakseen näyttämölle toisenlaisen maailman. Yksilöllisten ja kehollisten genotason merkitysten erittymisen myötä näyttelijät saattoivat ajoittain erkaantua sovinnaisista fenotason merkityksistä. Tämä oli tullut esille jo ensimmäisen espanjan kielisen näytelmän eli *Granadan* toteuttamisessa:

Vieras kieli vapautti hieman kulttuurillisista manereista eli ei niin helposti vahingossakaan näytellyt tekstiä yksyhtein. Vaikka loppuvaiheessa tiesikin sanatarkasti mitä sanoi, vieraannutti vieras kieli se verran, että pystyi helposti näyttelemään muitakin asioita ja suhteita samanaikaisesti tukeutumatta pelkkään kielelliseen informaatioon. (Salovaara 1997: 16.)

66 Kuten sivuilla 186 ja 189 todettiin, Julia Kristevan mukaan kielen semioottinen merkitystaso dominoi nimenomaan poeettisessa kielessä.

Merkitysten siirtyilystä hyötyivät myös vieraskielisten näytelmien ohjaajat. Varsinkin ohjaaja Hanno Eskola on pitänyt merkitysten oikukaita liikkeitä ja niiden synnyttämiä epätodennäköisiä mielikuvia ja mielle yhtymiä yhtenä mielenkiintoisimpana tekijänä vieraskielisten näytelmien tekemisessä ja hyödyntänyt niitä ohjauksissaan. Väärinymmärrykset ja ristiriidat eleiden ja sanojen merkitysten välillä tai muunlainen merkityksen ambivalenssi runsastavat hänen mukaansa sekä vastaanäyttelijälle että katsojalle tarjottavia mielenkiintoimpulsseja, informaatiota ja assosiaatiomahdollisuuksia. Hän on kehittänyt vieraskielisten outojen sanojen äännemateriaalin ja graafisuuden yhdistämisestä liikkeeseen sittemmin myös erilaisia näyttelijäntöyryharjoituksia, joista Nätyn opiskelijoille läheisesti tuttuja ovat muun muassa sivulla 217 mainitut sonomobiilit. Tällainen työskentely tähtää sanojen laiskasta käytöstä irtaantumiseen, olemisen täyteyteen (ei ainoastaan ääntelijällä vaan myös kuulijalla) ja tarkkaan kehon käyttöön sanan ympärillä. Täten vieraskielisen näyttelemisen tutkimisella on ainakin välillisesti ollut vahva vaikutus Eskolan persoonalliseen ja erottuvaan ohjaajan estetiikkaan.⁶⁷

Myös Yrjö Juhani Renvall sanoi *Helsingin Sanomissa* 14.12.1998 julkaistussa artikkelissa, joka oli otsikoitu "Juhannustanssit appelsiinipuiden alla": "Haluamme tehdä näytelmän näin myös suomalaisille uudestaan ohittaen kansannäytelmien totunnaisuudet."

Metaforia ja metonymioita

Kun semioottinen tunkeutuu symbolisen järjestyksen läpi horjuttamaan sitä, tila avautuu merkityksettömyydelle ja/tai merkityksen monimuotoisuudelle. Kummastakin näyttelijät saivat kokemusta yrittäessään ymmärtää puhumaansa tai vastaanäyttelijän puhumaa teks-

67 Lähteenä ovat useat vuosien varrella Eskolan kanssa käymäni keskustelut sekä 5.12.2006 Nätyllä nauhoittamani haastattelu.

tiä. Merkityksen sumentumista saattoi aiheuttaa esimerkiksi se, että näyttelijä oli ymmärtänyt jossain harjoitusvaiheessa sanan merkityksen väärin ja vaikka väärinkäsitys olisi myöhemmin oikaistukin, väärä merkitys saattoi ikäänkuin sulautua oikeaan merkitykseen laajentaen tai hämärtäen sitä. Näitä kokemuksia oli erityisesti *Juhannustanssien* jälkeisissä näytelmissä mukana olleilla, sillä *Obra Clásica*, *Café Moravia* tai *Il Transito* ei tehty lainkaan suomeksi.

Kielitieteelliset, amodaaliseen havaitsemiseen rinnastuvat termit metafora ja metonymia kuvaavat merkitysten siirtyilyä. Lacan (1989: 156–158, 164–166) käytti metaforan ja metonymian käsitteitä merkitsijöiden keskinäisten suhteiden ja niiden välisen dynamiikan analysoinnissaan. Metaforalla tarkoitetaan yleensä ilmiön tai asian käyttämistä toisentyypin mutta ”samanmuotoisen” asian kuvaamiseen (Rechartd 1993: 182). Ruumiillisiin kokemuksiin viittaavien metaforien (esim. ”pisteliäs repliikki” tai ”musiikki soi koko kropassa”) on katsottu olevan arkaaisten merkitysskeemojen muinaisjäänteitä (Schafer 1976: 5–6; Välimäki 1998: 376). Metaforia ja metonymioita on pidetty myös Imaginaarisen jäsentämisestä tiedostamattomasta tulevina viesteinä, jotka kuljettavat tiedostamattomia aineksia tietoisuuteen (Ihanus 1995: 103).

Lacanin metaforassa merkitsijä korvautuu toisella, joka kirjoitetaan edellisen päälle. Tästä merkitsijöiden asettumisesta päällekkäin seuraa eräänlaisen ylimääräisen merkityslisän muodostuminen, joka ei ole suoraan johdettavissa kummastakaan. Metaforan käsite on Lacanille keskeinen merkitsijöiden synkronisten mahdollisuuksien avaruudessa, josta jokaisen artikulaation on löydettävä ilmaisuensa mutta jossa merkitsijät ja asiat ovat korvattavissa toisilla. Oleellista onkin, että metaforisten korvautumisten kautta muodostunut kieli ei ole eksakti ja tämä korvautuvuus strukturoi perustavanlaatuisesti ihmisen olemista. (Kurki 2004: 26.)

Metonymia puolestaan tarkoittaa sitä, että merkitys siirtyy johonkin lähellä olevaan tai läheisesti liittyvään (esim. laivaa voi kuvata pullistuneella purjeella) (Recharde 1993: 182). Metonymiset liukumata kuvaavat Lacanin näkökulmassa kielen diakronista ulottuvuutta, jossa ihmisen halu siirtyy objektista toiseen (Kurki 2004: 27).

Kuten aiemmin todettiin, varsinkin repliikkien opetteluvaiheessa opiskelijat käyttivät eräänlaista foneettista metonymiaa hyväkseen. Muistaakseen repliikkejä he laativat äännekompositioltaan saman-kuuloisista suomalaisista sanoista muistisääntöjä:

Kun mä tiesin, mitä se on suomeks, niin sitten mä niinku muodostin niistä sanoista vastinemielikuvat. Niinku se "aukko kalsarissa" eli "minulle tuli läpi nailoniin". Siinä oli aluks "agujero en calcetín". "Agujero" oli niinku tää aukko ja "calcetín" oli sit niinku kalsarit. Mut sittenhän ne myöhemmin vaihtu, että sit ne nailonit olikin "media" eikä "calcetín". (Nainen 1)

Vähitellen kuitenkin espanjalaisen sanan merkitys saattoi liukua ja yhtyä samalta kuulostavan, mutta muuta tarkoittavan, suomalaisen sanan merkitykseen. Varsinkaan naisopiskelijoita ei tuntunut kuitenkaan suuresti häiritsevän, vaikka heillä saattoi olla käytössään pitkät pätkät vieraskielistä tekstiä, joka oli saanut omat, alkuperäisestä poikkeavat, merkityksensä:

Mul meni jotenki, et mä muistin sen järjestyksen et mikä tulee, että mitä ne suunnilleen suomeks tarkotti, mut lauseen sisällä ei oo hajuakaan mitä tarkoittaa suomeks, vaan ne tarkotti niitä, mitä oli itte keksiny. (II Transito Nainen 1)

Sit kun rupes katsoon niitä suomenkielisiä, niin meni jotenki ihan sekasin, et eihän tää tätä voi tarkoittaa. Kun oli mieltäny sen omakseen vaikka että "aletarjouspoliisi", et ei se nyt voi tämmöstä olla, mitä lukee täs suomenkielises plarissa. Se oli vaan hauska huomata, että jossain esityksessä ittekseen hykerteli, et ai niin tää oli tämä lause, mis mää ajattelin sillon sitä ja tajuaa, et tarkoittaa ihan eri asiaa. Mut joskus saatto ajatella kyllä edelleen niit omiakkin välillä. (II Transito Nainen 2)

Kielen sointiasusta heränneet mielikuvat ja merkityssiirtymät toivat näyttelemiseen uusia tai toisenlaisia sävyjä:

Lähes jokaiseen sanaan liittyi vahva mielikuva. Suomeksi taas sisällön ja sanojen kuviteltu tarkka tuntemus latisti mielikuvien liikkumisen. Suomenkielellä sanoin "navetanparvessa" mutta espanjaksi "el camaron del establo". Ne ovat kaksi täysin erilaista navetanparvea. Minusta espanjalainen versio kuulostaa paljon monitasoisemmalta ja ylevämmältä paikalta kuin pelkkä navetanparvi. "El camaron del establo" herättää mielestä erilaisia rikkaampia mielikuvia [...] (Flink 1999: 22).

Tästä Flinkin kuvauksesta on luettavissa espanjankielisen merkitysijän asettuminen suomenkielisen päälle. Tuloksena on metaforan tapaan ylimääräinen merkityslisä. Kyseessä ei ole suomalaisen "navetanparvi"-sanan kääntyminen sellaisenaan espanjaksi, jolloin muoto muuttuisi mutta sisällöllinen merkitys pysyisi samana, vaan espanjankielisen sanan lausuminen tuo mukanaan kokonaan uuden merkityksellisen tilan, johon näyttelijä astuu ja jossa hänen kehollisuutensa ja mielikuvansa muuntuvat. Sanan materiaalisuudesta, itse puhumisen aktista tihkuu puhujalle yksilöllistä merkitystä.

Tällainen kielellisen ilmauksen, ruumiillisen ilmaisun ja merkityksen kietoutuminen toisiinsa luo yhteyksiä jälleen Merleau-Pontyn käsitykseen kielen elemerkityksestä. Merleau-Pontyn (2002: 217) mukaan sanojen kyky esittää asioita perustuu niiden kykyyn "erittää ja sananmukaisesti ilmentää olioiden emotionaalista olemusta". Merleau-Pontyn (2002: 217–218) ajattelussa ihmisruumiin tuottamat äänneet ja sanat ovat tapoja "laulaa" maailma eri tavoin (ks. myös Heinämaa 1996: 100–101).

Flinkin havainnot tuovat esiin myös kääntämisen vaikeuden. Merleau-Pontyn (1986: 187–188) mukaan kielen täysi merkitys ei olekaan koskaan käännettävissä toiseen kieleen, sillä ero kielten välillä ei ole vaan ilmaisun muodossa vaan myös sen sisällössä. Näin ollen

tässä katsantokannassa eri kielten puhujat elävät, liikkuvat, tuntevat ja havaitsevat maailmaa eri tavoin, erilaisista asemista käsin (Heinämaa 1996: 100).

7.3.5 Merkityksettömyyden tai liiallisten merkitysten ahdistus

Merkitysten vellovan liikehdinnän vuoksi näyttelijät tuntuivat kaipaavan vakaata otetta ohjaajalta, joka olisi kiinnittänyt merkitykset paikoilleen. Opiskelijat eivät ymmärrettävästi osanneet yhdistää ajoita epävarmuuden tunnettaan näyttämöllä tähän muljahtelevaan merkityskenttään, vaan osoittivat toisinaan syyttävällä sormellaan ohjaajaa.

Se esitys itsessään ja se näyttelemisen ei loksahdanu tavallaan mihinkään semmoseen selvään muottiin, et se jotenki niinku vaihteli ja muuttu ja veny ja vanu. Tuli semmonen, että mulla ei ole mitään vertailukohtaa, et jotenki tuntu siltä, et tätä puhetta on kauheen vaikee nyt tutkia ja hahmottaa ite, kun kaikki asiat koko ajan muuttuu, et siellä ei mikään oo silleen oikeesti paikallaan. Sen takia se tuntu tosi kummalliselta tai et siihen ei saanu mitään semmosta mihin sitä juurruttaa tai mitään sellasta pohjaa. (Nainen 4)

Haastattelussa opiskelija oli juuri hetkeä aiemmin osoittanut kritiikkinsä eksplisiittisesti ohjaajalle, mutta mielestäni opiskelijan kokema juurettomuuden tunne voidaan tulkita yhtä hyvin kaipaukseksi ylipäättään selkeämpiä ja rajatumia merkityksiä kohtaan (vaikka tämä opiskelija pitikin espanjan nostattamia kehollisia tuntemuksiaan sinällään nautinnollisina ja tärkeinä). Kun merkitykset eivät pysyneet paikallaan, myös näyttelemisen "veny ja vanu".

Erityisesti niille, jotka yrittivät itsepintaisesti pitää kiinni symbolisesta merkitystasosta, otteen lipsuminen oli suorastaan ahdistavaa. He kokivat näyttelemisensä ulkokohtaiseksi, liian tietoiseksi, pinnal-

liseksi ja vajaaksi; suomen kieli tuntui henkilökohtaisemmalta ja aidommalta, koska sanoilla oli tuttu merkityksensä ja historiansa.

Mä tein espanjaks niinku koneena sitä. (Mies 5)

Espanjaks tuli tehtyä päälleliimattuja eleitä eikä oikein uskonut niihin itsekään. (Mies 6)

Miehistä viisi koki pystyvänsä käyttämään enemmän mielikuvia suomeksi näytellessä, koska espanjaksi he joutuivat keskittymään vain repliikkien muistamiseen (yksi miehistä jopa sanoi, että hän ei pystynyt käyttämään mielikuvia näyttelemisensä apuna lainkaan espanjaksi). Naisten vastauksissa hajonta sen sijaan oli suurta: kaksi käytti enemmän mielikuvia näytellessään suomeksi ja kolme espanjaksi, yksi ei kokenut kielillä eroa ja yksi ei osannut sanoa.

Vaikka *Juhannustanssien* naisista ja miehistä enemmistö (neljä naista ja neljä miestä) piti näyttelemistään suomeksi vivahteikkaampana, se ei kuitenkaan varsinkaan naisia tuntunut häiritsevän. Vain yksi *Juhannustanssien* seitsemästä naisnäyttelijästä, Nainen 2, piti selvästi enemmän suomeksi kuin espanjaksi näyttelemisestä. Häntä ärsytti, ettei voinut kommunikoida vastaanäyttelijänsä kanssa totutulla tavalla. Hän arveli, että vastaanäyttelijä ”ei tarkoita” puhuessaan mieltään eikä toisaalta ”jaksaa kuunnella” hänen puhettaan:

Tuntu että X:kin kun se puhu mulle espanjaa, niin oli sellanen olo, että se ei tarkoita noilla sanoilla mitään. Mut sit kun se puhu suomeks, niin oli silleen et joo, nyt se tarkottaa. Ehkä mullakin sama, että kun puhu X:lle niin oli jotenkin, et se ei pysty vastaanottamaan sitä, että nyt vaan puhuu seinille tavallaan. Se on tietysti aivan loogistakin jollain tavalla. Että jotenkin se, että kun puhuu X:lle ja sit kun tietää, että se ei ymmärrä, niin siinä ei synny jotenkin sellanen energia, koska se voi ajatella jotain ihan muuta, koska se ei jaksaa kuunnella sitä hölötystä, kun ei se ymmärrä. Mut suomeks mulle tuli sellanen olo, että se kuuntelee mua. (Nainen 2)

Tälle opiskelijalle suomeksi näytteleminen tuntui *”oikealta”* ja hänes-tä oli helpottavaa palata äidinkielen kotoisiin, fenotason merkityksiin. Suomalainen näytelmä kuului hänen mielestään näytellä suomek-si, jotta merkitykset asettuvat kohdilleen ja voidaan kommunikoida yhteisen kulttuurisen koodin ja merkityskentän sisällä. Hänelle tuotti mielihyvää myös se, että *”suomeks jotenki tunnetasolla sai tarkoittaa jotain”*, kuten hän asian haastattelussa ilmaisi.

Se syventy jotenki silleen tunnetasolla se juttu suomeks. Must se tuntu kivalta. Jotenki siihen tuli se sellanen historia, ja yli-päätään joku sellanekin historia sieltä 60-luvulta asti, sellanen oikeenlainen, että nyt tässä tehdään suomalaista juttua, joka oli mun mielestä ihana kokemus. (Nainen 2)

Mielihyvä, jota totutut merkitykset tuottivat tälle opiskelijalle, tuo mieleen Barthesin kuvaukset fenotasolla toimivasta porvarillisesta laulutaiteesta (Barthes 1994: 152–154), porvarillisesta teatterista (Barthes 1994: 100–102) ja mielihyvän tekstistä (Barthes 1993). Porvarilliselle teatterille ja laulutaiteelle on Barthesin mukaan tyypillistä *”tarkoituksien ylikuormitus”*, abstraktioita kieltävä osoittelevuus, joka *”lähettää tauotta merkkejä tunteesta”* ja jolla halutaan varmistaa, että katsoja ymmärtää, mistä on kyse (Barthes 1994: 152–153). Kommunikaatio ja subjektin olemassaoloa vahvistava ja turvaava signifikaatio, jotka määrittävät fenotasoa, ovat Barthesin mielestä myös porvarillisen taiteen keskeisiä piirteitä. Tällainen taide pyrkii miellyttämään ja tyydyttämään; sen ensisijainen tehtävä on kommunikoida jotain, jonka kuulija tai katsoja voi tunnistaa ja nimetä ja jonka ymmärtäminen aiheuttaa nautinnon (*jouissance*) sijaan mielihyvää (*plaisir*). (Barthes 1993: 23, 31; Sivuoja-Gunaratnam 2007: 56).

Barthesin kuvaukset ylikiehuvaista, sisäelinmyrskyssä tunteita esiin uurastavasta näyttelijästä (Barthes 1994: 100) tai laulajasta, jonka tulkinnasta ei kenellekään *”voi jäädä epäselväksi, että kysymys on*

erityisen hirveistä tuskista” (Barthes 1994: 152), ovat huvittavia ja itsessään melkoisen osoittelevia. Richard Middleton (1983: 263–264) toteaaakin, että Barthes ja Kristeva liittyvät molemmat romanttismodernistiseen traditioon, jossa massakulttuurille ominaisen ennustettavuuden aiheuttamaa mielihyvää pidetään vähempiarvoisempina kuin yhteisen koodin purkamista ja sen kautta tapahtuvaa innovaatiota ja nautintoa (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 60–61).

Granadassa näytellyt Elina Salovaara kertoo opinnäytteessään, että sanojen merkitysten tarkka ymmärtäminen oli hänelle varsinkin alussa näyttelemisen välttämätön ehto. *Granadan* näyttelijät saivat espanjankielisen tekstin ennen suomalaista käsikirjoitusta, joten merkityksettömyyden tuntu oli näillä näyttelijöillä jonkin aikaa todennäköisesti vahvempi kuin muissa näytelmissä näytelleillä.

Alusta asti olin kuitenkin varma, ettei voi näytellä, jos ei ymmärrä tarkkaan mitä puhuu. Täytyyhän näyttelijän olla tekstinsä yläpuolella niin, että ymmärtää miten ja mihin suuntaan kuljettaa elekieltään. Haluan tiedostaa kommentoinko non-verbaalisti tahallani vastaan jne. Mistä tulee ele, jos ei ole tarinaa alla? Pantomiiimissä ja tanssiteatterillakin on tarina tai teksti. Minä oikein kärsin tyhmyyden tunteesta, kun ei tiennyt mitä puhui ja yritti olla vakuuttava. (Salovaara 1997: 16.)

Näistä huomioista huolimatta kaikkia viittä vieraskielisten näytelmien toteuttamiseen osallistunutta näyttelijäopiskelijaryhmää yhdistää yksi piirre: miehet kokivat kielen symbolisen tason hämärtyksen ja merkitysten arvaamattomuuden ärsyttäväksi, suorastaan ahdistavaksi huomattavasti useammin kuin naiset (tai ainakin he kertoivat haastatteluissa tästä enemmän). He kuvailivat tunteneensa epävarmuutta, turvattomuutta ja pelkoa hallinnan menetyksestä. Näyttelemisen perusteet tuntuivat romahtavan symbolisen merkitystason horjumisen myötä.

Suomeks voi näytellä tilanteessa ja se tuo varmuutta. (Mies 2)

Eniten vaikeuksia oli niillä, joille repliikkien opettelu oli ollut erityisen työlästä. Mikäli repliikkien opettelemisessa oli ollut vaikeuksia jo alussa, pelko siitä, että ei muista repliikkejä, kalvoi myös esityksissä loppuun asti ja esti nauttimasta näyttelemisestä. Näyttämöllä olo tuntui kutistuvan selviytymiskamppailuksi ja tyhjien repliikkien ulkoluvuksi. He raportoivat muita vähemmän kehollisia tuntemuksia, koska kaikki huomio oli mennyt näyttämöllä repliikkien muistamiseen. Yksinkertaisesti ja selkeästi syyn kauhuunsa ilmaisi Obra Clásicassa mukana ollut opiskelija:

Kun ei voi turvautua siihen mitä sanoo, kun ei tiitä. (Obra Clásica Mies 1)

Nämä opiskelijat kokivat vastaanäyttelijän kuuntelemisen vaikeaksi ja kontaktin vastaanäyttelijään heikoksi. Jotkut miesopiskelijoista kertoivat joutuneensa esittämään kuuntelemista, kun eivät tarkasti ymmärtäneet vastaanäyttelijän repliikkejä. Heissä ei herännyt luvussa 7.3.3 kuvattuja amodaalisia kehollisen kuuntelemisen tapoja vaan he kokivat joutuvansa keksimään keinoja edes näyttää keskittyneiltä ja kuuntelevilta. Turhautumista ja ärsyyntymistä aiheutti myös se, että he tällöin joutuivat ”näyttelemään reaktioita”, eivätkä he aina olleet varmoja milloin ja mihin ylipäättään piti reagoida.

Suomeks oli helpompi näytellä kun osasi reagoida toiseen ja kuuli mitä toinen sanoo. Välillä mietti, että oisko ne pitänyt tietoisesti rakentaa ne kaikki ilmeet ja eleet espanjaversioon, että olis osannut reagoida järkevästi. Suomenkielisessä se syntyy siinä tilanteessa. (Mies 6)

Marlon Brando kuulemma sano, et se on yks sama mitä sää ajattelet kunhan sää ajattelet. Jossain vaiheessa tossa espanjankielisessä tuli sellanen, et kun mä katoin näin kun X puhu mulle, niin mä ajattelin esimerkiks jotain kehonosaa, vaikka että mun kylki, että nyt mä liikautan sitä pikkasen. Kun se et enhän mä ymmärrä mitä se puhuu, niin se tekee jo aivan eri, kun se et mä vaan tol-

jottaisin näin, kun et mulla on ajatus, et nyt mun kylki liikahdaa, vaikka mä en kuuntelekaan sitä. (Mies 5).

Myös suhde yleisöön saattoi jäädä tällöin etäiseksi, kun ”yleisön mukaan ottaminen oli mahdotonta” (Mies 6). ”Ääni kyllä muuttui etisemmäksi, mutta yleisö takaisemmaksi”, Karri Lämpsä (1999: 31) kuvasi kokemustaan.

Pari päivää ennen kun tuli se ensi-ilta, tuli sellanen paniikki, että ei tästä tuu hevonpaskaa. Sit se kääntyi mulla jotenkin vastaan, joka on väärin nyt kun ajattelee, et kääntyi jotenkin yleisöä vastaan. Et se on yks ja sama keitä Espanjassa tulee kattomaan, kun viikon jälkeen mun ei tarvi niitä ihmisiä nähdä enää ikinä niin se on sama, mitä ne ajattelee musta. Väärä asennehan se on, mut mä paan sen jonnekin niinku taakse, että se on ihan sama. (Mies 5)

Miksi sitten opiskelijoiden suhtautumisessa semioottisen merkitystason ja genopuheen tavallista huomattavampaan osuuteen näytellessä oli niin suuria eroja?

Barthesin (1993: 23) kuvaus lukijaansa vaivaavasta ”nautinnon tekstistä” voidaan sovittaa myös genopuheeseen: kumpikin voi ”horjuttaa lukijan historiallisia, kulttuurisia, psykologisia näkemyksiä, hänen mieltymystensä, arvojensa ja muistojensa perustaa, joka ajaa kriisiin hänen suhteensa kieleen”.

Silvermanin (1988: 44) mukaan ääni on ehkä kaikkein radikaaleimman subjektin jakautumisen, merkityksen ja materiaalsen (ruumiin) välisen halkeaman, paikka. Koska kuulo kehittyy ennen näköä ja koska ääni aina ylittää tai ohittaa joiltain osin signifiikaation, ääni voidaan kiinnittää varhaislapsuuden esikielelliseen maisemaan. Toisaalta normaalitilanteessa juuri äänen kautta subjekti alunperin liittyy kieleen ja eriytyessään objektista samalla uhrata jotain itsestään. Näin ollen ääneen assosioituu myös menetys, halun syntyminen ja pyrkimys erittelevään hallintaan kielen avulla.

Vieraalla kielellä näytellessä kielen ja presymbolisen äänen, Symbolisen ja Imaginaarisen, välinen raja hämärtyy ja tulee jatkuvasti ylitetyksi. Samalla myös subjektiviteetin rajoja koetellaan. Ero niiden välillä, jotka ahdistuivat ja niiden välillä, jotka nauttivat, löytyykin ehkä suhtautumisessa tähän kriisiin, johon subjektiviteetti ja kieli joutuvat: pelkäsikö opiskelija toimintansa ajautuvan merkityksettömyyteen (tai liian moninaisten merkitysten hetteikköön) vai kokiko hän merkitysten ja samalla oman kehonkuvansa laajentuneen ja tulleen virkittävästi ravistelluiksi. Kyse on myös siitä, kestikö opiskelija liukumista tarkoittajan turvallisesta asemasta tarkoitujaksi; näyttelijä ei niinkään voi tarkoittaa vieraalla kielellä kuin vain antautua sille, että hänessä tarkoituu asioita. Näyttelijä ei voi enää sijoittaa itseään tekstin yläpuolelle vaan joutuu sulautumaan sen sisään.⁶⁸

Kyse on siten kehollisen merkityksenmuodostuksen (ja samalla kielen semioottisen modaliteetin) arvoituksellisesta ominaislaadusta ja kyvystä tunnistaa ja hyväksyä se. Tanssintutkija Leena Rouhiainen (2003: 157) huomauttaa, että eletty keho pakenee ymmärrystä, määrittelyä ja erittelyä, koska se on jatkuvassa muutoksen tilassa.⁶⁹ Vakaiksi oletettujen käsitteiden ote lipsuu, kun ne yrittävät takerua jatkuvassa liikkeessä olevaan kehoon. Keho tuottaa taukoamatta omintakeisia merkityksiään, joita ei ehkä niinkään kannata yrittää vangita ja tulkita vaan elää ne. Merleau-Ponty (2002: 162) korostaa, että esimerkiksi liikkeen kehollinen kokemus ei ole tiedon muoto, vaan alkuperäinen tie maailmaan ja sen objekteihin. Kehoomme ja sen liikkumiseen liittyy jo tapa ymmärtää maailmaa, joka ei tarvitse

68 Tämä muistuttaa ohjaaja Peter Brookin pyrkimyksiä saada teksti värittämään ja näyttelemään näyttelijöitä sen sijaan että näyttelijä värittäisi ja näyttelisi tekstiä (ks. Martin 1991: 80).

69 Rouhiainen (2003: 157) viittaa Merleau-Pontyn käsitykseen kehon olemassaolosta kokijan ja koetun, itsen ja toisen, luonnon ja kulttuurin välisessä kiasmassa ja lisää tähän vielä kehon jatkuvan siirtyilyn fyysisten sekä kielellisten ilmausten välisessä tilassa.

avukseen kielellistä ilmaisua. Merleau-Pontyn (2002: 239) mukaan meidän onkin siis "herätettävä uudelleen kokemuksemme maailmasta niin kuin se ilmenee meille siinä, että olemme maailmassa kehona ja havaitsemme maailman kehollamme" (suomennos Klemola 1998: 47).

Mutta opiskelijan, jonka näyttelijäidentiteetti ei vielä ole tukevalta pohjalla, voi olla vaikea luottaa kehon arkaaiseen, viettipohjaiseen merkityksenmuodostukseen näyttämöllä, kun kieleen rakentunut yhteiskunta ei siihen muuallakaan kannusta. Merkityksettömyyden kokemisessa vaanii neuroottisen mielettömyyden vaara, joka etäisesti mutta riittävän pelottavasti muistuttaa erilaisia patologisia tiloja. Tätä voisi verrata vaikkapa Luce Irigarayn (1973: 351) havaintoon dementia- ja skitsofreniapotilaiden hajoavasta puheesta ja kontrollin menetyksestä; hänen mielestään tällainen potilas "on pikemminkin puhuttu kuin puhuu, on pikemminkin ilmaistu kuin ilmaisee" (Songe-Møller 1997: 23). Opiskelijoiden ahdistavat kokemukset muistuttavat hieman myös Merleau-Pontyn (2002: 224) kuvauksia neurologisista kielellisistä häiriöistä kuten afasiasta, jossa sanat tyhjentyvät, kun merkitys lakkaa asuttamasta niitä, ja muuttuvat vieraiksi ja absurdeiksi, ikäänkuin hengettömiksi ruumiiksi.

Olenainen ero patologian vangiksi jääneen potilaan ja vieraan kielen viidakossa seikkailevan näyttelijäopiskelijan välillä on kuitenkin se, että opiskelija on edelleen aktiivinen, puhuva kehosubjekti ja toimija, vaikka hän ei voikaan tuntea kontrolloivansa kaikkia kehoasaan avautuvia merkitystasoja. Kun semioottinen tunkeutuu kielessä esiin ja näyttelijän replikoinnissa avautuu genopuheen taso, se ei revi kieltä maan tasalle hävittääkseen merkityksen kokonaan vaan uudistaakseen sitä ja tuottaakseen äänen ja kielen välisestä hankauksesta nousevaa signifiantsia. Semioottinen on toinen kielen merkitysmodeleista eli se toimii aina yhdessä symbolisen kanssa.

Se ei siis myöskään tarkoita täydellistä merkityksettömyyttä, vaikka se tuottaakin merkityksettömyyden tuntua. Ja vaikka signifiantsi sijoittuu kieliopillisen kielenkäytön tuolle puolen, ei siinäkään kuitenkaan ole kyseessä merkityksettömyys tai sisällön täydellinen kyseenalaistaminen, vaan toisenlainen merkityksellistämisen käytäntö (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 59).

Täydellinen non-sense viittaisikin teettisen poissaoloon. Aikui-
nen voi kuitenkin riipiä tekstiä rauhassa rikki ajautumatta hulluksi tai lapsen tasolle, kun semioottisen myllertävä vaikutus tapahtuu teettisen epästabiliia mutta yhtä kaikki voimakasta positiota vasten (Kristeva 1984: 50–51; Välimäki 2005: 173). Näin ollen vaikka semioottinen ravisteleekin subjektiviteetin kantimia, se ei irrota niitä kokonaan. Näyttelijänkään ei tarvitsisi pelätä näyttelijäidentiteettinsä perusteiden täydellistä lahoamista sanojen paljastaessa epäluotettavuutensa, sillä vaikka kieleen rakentunut subjektiviteetti kokisikin kolauksen, hän voi edelleen olla aktiivinen toimija, kehosubjekti, ja ottaa vastaan mahdollisuus nähdä itsensä ja kehonkuvansa toisin.

Kyse ei vieraalla kielellä näyttelemisessä olekaan siirtymisestä merkityksestä merkityksettömyyteen vaan siirtymisestä semioottisen ja symbolisen, fonon ja genon tai esimerkiksi Merleau-Pontyn hahmottelemien puhuvan ja puhutun sanan välillä. Puhuvassa sanassa merkityksellinen tarkoitus on vasta kehkeytymäisillään kun taas puhuttu sana nauttii saatavilla olevista merkityksistä kuin hankitusta omaisuudesta. Näiden väliseltä alueelta nousevat autenttiset, taiteilijan käytössä olevat merkitykset (Merleau-Ponty 2002: 229).

Vieras kieli objektina

Äänen materiaalisuuden takaa löytyvä arkaainen, konesteettinen järjestelmä ja sen ilmenemismuodot on René A. Spitzin (1974: 63–64) mielestä vaimennettu länsimaisen ihmisen tietoisuudessa, ja se toi-

mii siksi jatkuvasti peitettyinä. Vaikka yritämme pitää sitä piilossa, sillä on Spitzin mukaan jopa ratkaiseva merkitys tunteidemme, ajattelumme ja toimintojemme kannalta. Kristeva (1993: 117) selittää tätä torjuntaa siten, että "lapsuutta käsittelevän teorian uhka on siinä, että ajattelu joutuisi kohtaamaan sen, mitä se ei ole, harhautuisi ajateltavissa olevan ääri rajoille."

Jos ajatellaan, että vieras kieli aktivoi torjutun vietillisen ja materiaalsen aineksen, käy ymmärrettävämmäksi, miksi joillekin miehille vieraalla kielillä näyttelemisen oli vastenmielistä tai jopa ahdistavaa. Kaiken ympäröivään ääneen sulautumisen voimakas kulttuurinen fantasia voi rekonstruoida kahdella tavalla: miellyttävänä yhteyden kokemisen nautintona mutta myös merkityksettömyyden vangiksi jäämisen kauhuna (Dunn & Jones 1994: 11–13; Silverman 1988: 72–73). Jälkimmäisessä tapauksessa subjektin rajojen epäselvyys koetaan pelottavana hallinnan menetyksenä, kehoa ympäröivää äänivaippa tukahduttavana ja merkitysten sumeneminen kastroivana, kyvyttömyyttä aiheuttavana.

Mutta Suomessa oli tyhmää esittää espanjaks, tuntui kuin olisi ollut häkissä. (Mies 2)

Merkityksen hämärtyminen voi olla tällöin Kristevan (1982) termiä käyttäen eräänlainen abjekti. Abjekti liittyy subjektin kehityksessä alunperin äidin torjumiseen. Äidin ja oman ruumiin ykseys ensisijaisena kokemuksena muuttuu luotaantöytäväksi; semioottisen khoran tila ei ole enää koko lapsen maailma eikä itsestään selvä osa häntä, vaan siitä on kadonnut turvallisuus. Jokin tuttu on sala-kavalasti muuttunut vieraaksi ja vastenmieliseksi, mikä aiheuttaa suojattomuuden ja tyhjyyden tunnetta, samanaikaisesti sekä kauhua että kaipausta (Siltala 1993: 42–43).

Kristevan mukaan subjekti tuottaa rajansa työntämällä ulos itsestään sen minkä haluaa torjua ja kieltää. Kristeva näkee kuvotuksen

(*l'abjection*) lapsen pyrkimyksenä löytää rajapinta ja sylkeä itsensä ulkopuolelle se paha, jota ei voi itseensä sisällyttää. Näin syntyy alkeellinen esiobjekti, abjekti, joka ei ole vielä selvästi erillinen objekti vaan sisältää myös osan lasta itseään. Se on alunperin ensimmäinen oma tila, jossa subjekti ponnistelee erilliseksi minuudeksi ja kohti Symbolista järjestystä. (Kristeva 1982; Siltala 1993: 42–43.)

Abjektio on siis subjektiviteetin rakentumiseen tähtäävä mekanismi, joka peilivaiheen tavoin on aktiivisimmillaan varhaislapsuudessa kieleen astumisen kynnyksellä. Siksi näitä kehitysvaiheita voidaan pitää merkityksen tuottamisen ja subjektiviteetin muodostumisen prototyyppinä. Aikuisella niitä muistuttavat strategiat pyrkivät säilyttämään subjektiviteetin koherenssia, toimintakykyä ja tunnetta itsestä muutoksen hetkillä. (Välimäki 2005: 5.)

Semioottisen korostuminen vieraalla kielellä näyttelemisessä voi horjuttaa kieleen rakentuneen subjektin ja näyttelijäidentiteetin tutulta paikaltaan, mikä aiheutti joillekin opiskelijoille tyhjyyden tunnetta. Nämä opiskelijat kokivat tulleen viskatuksi äänneiden ja merkitysten vellovaan mereen. Toistojen myötä vieraasta kielestä alkoi löytyä ankkuripaikkoja, symbolisen järjestelmän turvallista aluetta ja kiinteitä merkityksiä, joiden päälle saattoi uudelleen rakentaa romahtanutta tai kolhiintunutta näyttelijäminää. Mutta harjoitus- ja esitysaika oli liian lyhyt tuottamaan tarpeeksi tällaisia saarekkeita, joissa nämä opiskelijat olisivat kokeneet ”osaavansa” kieltä. He joutuivat toistuvasti luisumaan takaisin epävarmuuden tilaan ja tulivat auttamattomasti muukalaisiksi tuomittuna suljetuksi uuden kielen symbolisen järjestelmän ulkopuolelle.

Psykoanalyttisessa feministisessä keskustelussa on väitetty, että naiset ovat lähempänä ruumistaan ja ruumiillisia kokemuksiaan kuin miehet, minkä vuoksi heidän on vaivattomampaa päästä yhteyteen esiverbaalisten elementtien ja arkaaisen ilmaisutavan kanssa ja herä-

tellä muistumia symbioottisesta ja esikielellisestä yhteydestään äitinsä kanssa (Cixous 1989: 141–142; Rose 1983: 54–55). Hélène Cixous'n mukaan kaikille naisille, huolimatta siitä ovatko he itse äitejä, tietty sisätilan kokeminen on tuttu; kokemus vastaanottavuudesta ja alttiudesta toiselle (Korsisaari 1997: 75). Näin ollen miesten ahdistusta voi selittää myös sillä, että he olisivat joutuneet alueelle, joka ei ole heille Imaginaarisesta Symboliseen astumisen jälkeen niin läheinen kuin naisille.

Ääni eriyttömän läsnäolon fantasiana toimii siis sekä halun objektina (tässä tutkimuksessa etenkin naisille) että kyvyttömyyttä aiheuttavana objektina (etenkin miehille). Objektin kokeminen voi aiheuttaa sekä kauhua, että siihen liittyvää nautintoa, *jouissance* (Välimäki 2005: 148). Siksi joillakin opiskelijoilla oli suuri tarve torjua semioottisen kutsuva seireeninlaulu, kun taas toisille sen kuuleminen ja seuraaminen johdatti syvään nautintoon.

On kuitenkin huomattava, että suurimmalle osalle miehistä, myös monille niistä, jotka kokivat näyttelemisensä kärsivän merkitysten sumentumisesta, äänen aiheuttamat resonanssituntemukset kehossa olivat miellyttäviä ja läsnäolokokemusta voimistavia. Jotkut harmittelivat jälkikäteen, etteivät olleet osanneet ottaa täyttä hyötyä irti ainutlaatuisesta mahdollisuudesta. Ja oli niitäkin, joille siirtyminen sisällön pureskelusta sanojen pureskeluun tuntui olennaiselta muutokselta tavanomaiseen sisältökeskeiseen näyttelemiseen verrattuna. Näin ollen erot ovat ennen kaikkea yksilöllisiä:

Kun sä lähet siitä sisällöstä pois semmoseen niinku fyysisiin tuntemuksiin, niin vasta sitten olet jollain tiellä. (Mies 3)

Mä yritin liikaa sitä, että siitä tulis ymmärrettävää kieltä. Ärsyttävän vähän hain sitä, että bongais sieltä sanoja, mitkä olis nastaa laukasta takaseinään. Musta oli helvetin hyvä, mitä Nainen 5 sano, että suomenkielestäkin pitäis reploista hakee niitä, jotka

olis nasta sanoo, että niistä tulis samalla tavalla niitä äänenkorkeuksia ja jotenkin jäsentäis sitä repliikkiä ihan eri tavalla. Et miten se tuo lisää intensiivisyyttä siihen repliikin sanomiseen, että sieltä löytää semmosen ... vaikka se olis yks tavu minkä pläjäyttää. (Mies 7)

Luce Irigarayn mielestä kieli, joka on jo puhuttu, on arkeologisesti rakentanut subjektin koko puhuvan ruumiin. Tämän vuoksi kieltä on vaikea muuttaa millään lailla. Hän toteaa: ”Jos sanotaan, että kieli pitää muuttaa ja että se voidaan muuttaa, vaaditaan subjektia muuttamaan ruumiinsa ja lihansa, mitä ei tehdä yhdessä päivässä eikä vuodessakaan. Tämä selittää vastuksen kaikkia kieltä järkyttäviä löytöjä kohtaan” (Irigaray 1996: 196–197). Myös Nikanne (2002: 29–30) toteaa, että koemme kielen niin selvästi osaksi meitä itseämme, että kielen muuttuminen uhkaa identiteettiämme. Vaikka vieraalla kielellä näyttelemisessä ei ole kyseessä kielen muuttaminen vaan kielen vaihtaminen, Irigarayn ja Nikanteen sanat resonoivat näyttelijäopiskelijoiden kokemusten kanssa. Tämä erityisesti siksi, että vieras kieli, jolla opiskelijat näyttelivät, oli outo ja tuntematon ja opiskelijan habituaalinen keho ja siitä muodostunut kehonkuva hylkivät sitä. Näyttää siltä, että ainoa keino saada kieli edes jotenkin haltuunsa oli suostua kehonkuvan muutokseen.

7.3.6 Nautinnon ja kaipauksen ääni

Suurin osa opiskelijoista koki vieraan kielen puhumisen ja kuuntelemisen aiheuttamat keholliset tuntemukset hyvin nautittavina. Äänimaailmaan ja kielen musiikkiin uppoutuminen ja kehon sisäpuolen tunteminen saavat subjektiviteetin rajat höltymään ja tuottavat nautintoa. Tämä nautinto muistuttaa esisubjektivista ja esikielellistä sulautumisen kokemusta, jossa ääni läpäisee kehon rajapinnan ja luo eriytymättömän yhteyden kehon sisä- ja ulkopuolen kanssa.

Café Moraviassa näytellyt opiskelija kuvasi vieraassa äänimaailmassa kylpemisen herättämiä syviä haikeuden tunteitaan:

Helpommin jotenkin sanojen kautta tulee ne tunteet. Pääsee johonkin ... Ei ne sanojen merkitykset niinkään vaan se, miltä ne kuulostaa. Kun kuulee itensä ja muiden puhuvan sitä vierasta kieltä, niin se jotenkin koskettaa mua kauheen syvästi. Jotain sellaista haikeutta se herättää, jotain ehkä kaukokaipuuta myöskin, että haluaa olla jossain muualla ... jotenkin toisenlainen ... Kai mussa on joku sisäänrakennettu italialainen. (Café Moravia Nainen 1)

Opiskelija itse sijoitti haikeutensa ja kaipuunsa Italiaan, mutta Lacanin teoriaan nojaten hänen halunsa olla muualla ja toisenlainen voi selittää myös toisin. Lacanin teoriassa puhe ja kieli tuottaa poissaolon ja menetyksen (ja syntyy niistä). Myös Sternin (1998: 162) mukaan kieli on kaksiteräinen miekka; kielellisellä kyvyllä saavutetaan suurenmoisia asioita, kuten kokemusten jakaminen toisten kanssa, mutta sen myötä myös menetetään tai tehdään piileväksi paljon, koska verbaalisuus vetää rajan eletyn ja sanoilla ilmaistavan välille. Sanat tunkeutuvat kokemuksen ja minuuden väliin ja moniulotteinen elämyksellisyys kärsii. Kielen myötä myös suhde omaan itseän muuttuu: välittömän kokemuksellisen minän rinnalle tulee minä sanana, joka on rajoittunut verbaalinen symboli, eikä enää puhdas olemassaolemisen kokemus. (Reichardt 1993: 190–191; Stern 1998: 162–163, 174–177, 182).

Verbaalinen minä ei kuitenkaan korvaa aiempia ydinminuuden ja intersubjektiivisuuden kokemuksia, vaan pikemminkin jakaa kokemuksellisuuden kahteen puoleen, verbaaliseen ja ei-verbaaliseen. Nonverbaalinen kokeminen elää ja piilottelee itseään kielelliseltä muun muassa taiteessa, jossa voidaan tavoitella kokonaisvaltaisen kokemisen paratiisia. (Lehtonen 1996: 72.) Musiikki ja erityisesti ihmisääni pääsee tunkeutumaan halkeamaan, jonka kieli on repinyt koki-

jan ja koettavan välille, ja synnyttämään kuulijassa suloisen illuusion täyden läsnäolon mahdollisuudesta. Musiikin kyky koskettaa kuulijaansa liittyy usein melankoliaan, jonka lähde on varhaisen objektisuhteen menettämisen aiheuttamassa pettymyksessä ja tyhjyyden tunteessa, jota kielen symboloinnit eivät koskaan voi täyttää (ks. Välimäki 2005: 236–238).

Myös vieras kieli voi mielestäni toimia musiikin tavoin; vapauttamalla merkitsijän ja merkityn tiukasta sidoksestaan se herättää subjektissa muistoja eriytymättömästä läsnäolosta ja välittömästä kokemuksesta. Äänimaailma voi luoda akustisen peilin, fantasian ja kaiun esikielellisestä äänisillasta lapsen ja äidin välillä. Subjekti saattaa silloin kadottaa hetkellisesti egonsa ja identifioitua kaivattuun, kadonneeseen objektiin.

Poizat'n (1992: ix) mielestä ihminen, rikkonainen subjekti, kärsii kieleen sidotusta asemastaan. Useiden opiskelijoiden lausunnoissa kuultaakin äänen tuottamisen välitön kehollinen nautinto, joka pääsee valloilleen sanojen symbolisen tason eristävän ja rajaavan vaikutuksen takaa.

Pääsee semmosesta häpeästä irti mikä mulle on kauheen tärkeetä ajatella, päästä semmosesta kielen vankilasta, että kylläpä mä kuulosta kornilta että ei vitsi, miltä toikin nyt kuulostaa. Kun kuuntelee itteensä menee helposti jäykäks eikä pysty tekemään oikein mitään. [...] Ja sit jotenki se kun se kornius kielen tajuamisesta tai miltä se kuulostaa häviää, niin se oli ensimmäistä kertaa jotenki ihana kuulla omaa ääntään ja leikkiä sillä. Ei mulle ikinä suomex näytellessä oo tapahtunu, se on tapahtunu laulamisen kanssa kyllä, mutta ei ikinä puhumisen kanssa silleen, että alkaa nauttimaan siitä, että tässä mä hidastan ja tossa mä meen matalalle ja tossa mä meen korkeelle ja just sen, että tän sanan mä tunnistan. (Il Transito Nainen 4)

Ääntelehtiminen tuotti iloa erityisesti niille, jotka olivat kokeneet jossain opiskelunsa vaiheessa ongelmia tai epävarmuutta äänensä kanssa (ks. esim. Flink 1999). ”Mikä nautinto olikaan käyttää ääntä ja leikitellä sillä, kun sen oli ensin menettänyt”, kirjoittaa Café Moraviassa näytellyt Elisa Salo (2004: 29), joka sairastui kurkunpääntulehdukseen juuri ennen ensi-iltaa. Toisaalta ne, jotka olivat opetelleet tekstin sana sanalta myös suomeksi ja tiesivät mahdollisimman tarkasti vieraskielisten sanojen suomenkielisen merkityksen, saattoivat kadottaa mahdollisuutensa äänelliseen nautintoon:

Vieraan kielen suojamuuri ei pitänyt. Tekstin merkitys suomeksi oli niin selkeästi päässäni, etten päässyt siitä eroon. Meitä kehoitettiin leikkimään kielellä ja jammailemaan sillä kuin musiikilla. Tämä ei kuitenkaan enää onnistunut, sillä vaikka puhuin italiaa, kuulin sen omaan korvaani suomeksi. Puhuin italiaa kuin suomea. (Salminen 2004: 18.)

Äänestä nauttiminen tuntui joistain opiskelijoista hampaidensa upotamiselta kiellettyyn hedelmään. Ohjaajien usein toistuvat ohjeet näyttelijöille siitä, että he eivät saisi kuunnella omaa ääntään ja olla tietoisia puhumisestaan, tukahduttavat osan puheen ruumiillisuudesta ja epäävät luvan nauttia omasta äänestä. Tällaisten ohjeiden takana on pyrkimys uskottavaan, ”luonnollisen” kuuloiseen replikointiin. Vieraalla kielellä näytellessä opiskelijoilla ei kuitenkaan ollut käsitystä siitä, mikä on luontevaa puhumista tällä oudolla kielellä. Jotkut opiskelijat tämä teki varovaisiksi ja aroiksi:

Kyllä se espanja tietysti vapautti siinä näyttelemisessä ja puhumisessa, mutta sit mä oon justiin miettiny sitä, et mitä se vapautuminen nyt sitten on. Sitten kun yrittää siirtää sitä materiaalia suomen kieleen niin se on ehkä se, mutta ... Niin että tuleeks siinä pelehdyttävä sisällön kustannuksella sillai väärällä tavalla, siis jos ajatellaan espanjalaista yleisöä? (Mies 4)

Suuri osa opiskelijoista näki kuitenkin mahdollisuuden irtautua äänen- ja kehonkäyttöä hillitsevistä rajoituksista ja uskalsi nauttia tietämisen ja fenotason ulkopuolelle ajautumisesta.

Minulla ei ollut tietoa siitä, kuinka monia merkityksiä joku yksi tietty sana sisällään piti, jotta olisin sen voinut tietyllä tavalla esittää. Siksi nautin siitä vapaudesta, jonka tietämättömyys mukanaan toi (Gustafsson 2004: 34).

Kielen symbolisen tason suitsista vapautuminen tuotti näyttämölle usein iloittelevaa ja rohkeaa ruumiillisuutta. ”Jotain aivan erityistä vallattomuutta ja pähkähullua oloa se kieli lavalla olemiseen toi”, kirjoittaa *Café Moraviassa* näytellyt Jenni Gustafsson (2004: 34) opinäytteessään.

Äänen eroottisuus

Äänen tuottamisen aistillisuus tuntui opiskelijoista usein erityisesti suussa. Kaksi *Juhannustansseihin* osallistunutta opiskelijaa sanoi esimerkiksi huuliensa tuntuneen tavallista isommilta.

Adriana Cavarero (2005: 134) toteaa, että äänen harjoituksessa keuhkot, kurkku, suu, kieli ja korvat nauttivat. Näin tapahtuu erityisesti lapsena mutta uudelleen myös aikuisena. Äänen päästäminen on musiikillinen nautinto, jota semanttinen järjestys käyttää hyväkseen ja rajoittaa mutta jota se ei onnistu kontrolloimaan. Foneemien viettipohja (esim. imemisen rytminen nautinto) on arkaaisempaa kuin verbaalikommunikaatio. Se toimii suuontelossa, joka ei helposti unohda nautintoaan.

Ennen kielen omaksumistaan vauvat ääntelevät ääniteitä, jotka ylittävät heidän äidinkieltensä rekisterin ja jotka eivät vastaa mitään merkitsijää. Kielen säännöt ja Isän Laki vaativat myös vapaan vokalisaaation uhraamista. Kielen omaksuminen vähentää ja kaventaa huomattavasti vauvan monimuotoista ääntelyä kesyttäessään sen

vähitellen äidinkielen äänteistöön sopivaksi. (Cavarero 2005: 132.) Adriana Cavarero (2005: 133) kirjoittaa: ”Koska satakieli ei opi kieltä se laulaa tuhansia rakkauslauluja loputtomin variaatioin koko ikänsä”. Kaipaus ääntelyn monimuotoisuuteen säilyy kuitenkin aikuisiälläkin, ja tässä lienee yksi syy vieraan kielen puhumisen viehätykseen: oudot äänteet laajentavat uudelleen ääntelyn spektriä ja niiden uusi maku herättää suuontelon kyvyn nauttia puhumisesta.

Roland Barthes sijoitti myös ns. ääneen kirjoittamisen erityisesti suun alueelle. Hän kirjoittaa elokuvan vangitsevan puheen äänen lähikuvaan ja samalla se

[...] tuo näin meidän korviimme kaikessa aineellisuudessaan ja aistillisuudessaan huulten henkäykset, kurkkuäänet, lihallisuuden, ihmisen suun koko läsnäolon (olisipa ääni, kirjoitus yhtä verevä, notkea, liukas, herkullisen rakeinen ja pehmeästi värähtelevä kuin eläimen kuono), jotta se onnistuisi siirtämään signifioidun kauas etäisyyteen ja lennättämään toimijan anonyymien ruumiin, niin sanoakseni, minun korvaani: se rouhii, se rapisee, se hyväilee, se vihloo, se haavoittaa, se tulee: sitä on nautinto. (Barthes 1993: 88–89.)

Barthes ei eksplisiittisesti yhdistä genolaulua ääneen kirjoittamisen kuvaukseensa, mutta yhdyin Anne Sivuolja-Gunaratnamin (2007: 59) käsitykseen, jonka mukaan Barthesin kuvaus äänen tuottamisen ja kuulemisen ruumiillisuudesta sopii hyvin myös genolaulun (ja tässä tapauksessa genopuheen) luonnehdinnaksi. Toisaalla Barthes (1985: 255) korostaa myös kurkun merkitystä ruumiin materiaalisuuden siirtymisessä ääneen: se on ”paikka, jossa akustinen metalli kovettuu ja saa muotonsa”.

Suun aktiivisuutta ja tuntemusten lisääntymistä pään onteloissa voikin pitää genopuheen alueelle siirtymisen merkkeinä. Oudot äänteet täyttivät opiskelijoiden suut kuin Demostheneen kivet ja rouhivat esiin puhumisen ruumiillisuuden. Tietoisuus äänteiden muodos-

tamisesta lisääntyi, kun *"anto niiden pyöriä suussa enemmän"* (Nainen 2)⁷⁰ Yksi Obra Clásican miesnäyttelijöistä puolestaan piti espanjan puhumista *"suun voiteluna"*. Oudot äänteet ujuttivat puhujan kehon kuuntelijan korvaan ja kehittivät näin ollen myös kehollista, nautinnollista kuuntelemisen tapaa.

Vieraan kielen puhumisen kehollisuus ja sen aiheuttama nautinto oli opiskelijoiden mielestä usein eroottissävytteistä.

Mulle kävi niin et suomen kielellä tavallaan yritin näyttellä sitä vastaan kun se teksti oli jotenki niin seksuaalinen, niin sit mä yritin kauheesti näyttellä jotain muuta kuin sitä seksiä. Ja sitten taas siinä espanjankielessä [...] tuli hyvällä tavalla joku semmonen karrikoitu eroottinen lataus, mikä mun mielestä oli tavallaan hyvä, et siitä ei tullu kiusallisella tavalla yks yhteen. Siihen tuli semmonen selkee hahmo, koska mä mietin itseeni dubbaamassa pornoelokuva espanjaks tai et siihen tuli sellanen tietynlainen karrikointi heti sen kielen kautta, mikä autto mua kauheesti.

(Nainen 4)

Eroottiset mielikuvat eivät kuitenkaan liity pelkästään *Juhannustanssit*-romaanin seksuaalisiin sisältöihin, sillä muihinkin Näтын vieraskielisiin näytelmiin osallistuneet opiskelijat kertoivat äänen ja kielen herättämistä eroottissävytteisistä tuntemuksista. Useat opiskelijat pitivät vastaanäyttelijöidensä puhetta eroottisena huolimatta tekstin sisällöstä. Il Transitossa mukana ollut miesopiskelija kertoi, että näytelmien tekstit nauhalle puhuneen italialaisnaisenkin ääni oli jopa *"häiritsevän eroottinen"*, koska *"pelkän äänen kuulemisesta tulee mielikuva huulet törröllaan olevasta naisesta, joka jostain syystä on aistillinen mielikuva"*. (Tämä mielikuva nousi naisen lukiessa myös Artturi

70 Kuuntelukokeessa todettiin puhujien ääntämisen tarkentuneen, kun he lukivat suomalaista tekstiä espanjankielisen mielikuvan läpi (ks. s. 118). Tällainen tarkkuus olisi ehkä Barthesin mielestä muistuttanut jo järjettömyyksiin menevää foneettista saivartelua, "joka tekee jokaisesta kirjaimesta sopimattoman tärkeän" (Barthesin 1994: 153).

Järviluoman *Pohjalaisia*-näytelmän repliikkejä, jotka eivät sisällöltään ole seksuaalisia.)

Roland Barthes oli ensimmäisiä, jotka aikanaan kirjoittivat seksuaalisuuden ja äänen yhteydestä. Hän totesi äänen olevan (psykoanalyttisesta viettipsykologisesta näkökulmasta katsoen) aina halun objekti. Hänen mukaansa kuulijan suhde toisen ääneen on väistämättä eroottinen, eikä se voi olla koskaan neutraali (Barthes 1985b: 280). Ääni on orgaaninen ja elävä, se voitelee ja leviää nautinnon virtana iholle, se läpäisee ja tunkeutuu; S/Z-tutkielmassaan Barthes menee jopa niin pitkälle, että vertaa ääntä siemennesteeseen (Barthes 1974: 110).

Kuulija ikäänkuin vastaanottaa auditiivis-kinesteettisessä havainnossa toisen ruumiin oman ruumiinsa sisälle tämän äänen mukana. Äänen ruumiillisuus onkin kaivertunut samasta materiaalista kuin puhujan tai laulajan keho (Pavis 2006: 137). Barthes (1986: 269–270) kehottaa kuuntelemaan esimerkiksi venäläistä bassolaulajaa, jonka laulamien sanojen merkitysten takana on jotain itsepintaista: laulajan keho, joka tunkeutuu kuulijan korviin ”yhtenä liikkeenä syvältä ruumiinonteloista, lihaksista, kalvoista, suonista ja syvältä slaavilaisesta kielestä” (suomennos Aho 2004: 27). Tämä eroottissävyinen suhde kuulijan ja ääntelijän kehojen välillä liittyy ääneen itsessään ja kuulijan kykyyn eläytyä siihen omalla kehollaan, ei äänen välittämään informaatioon.

Myös genopuhe pakottaa esiin kielen symbolisella tasolla usein torjutun ruumiillisuuden, halun ja aistillisuuden alueen, jota merkitty ei ole vielä päässyt rajoittamaan eikä sosiaalinen siivoamaan. Välimäkeä (2003: 33) mukaellen voisi sanoa, että ääni välittää akustista kuvaa ruumiista. Nautinnollinen kuunteluasenne rakentaa tietoisensa tuolla puolen olevan käytävän kuuntelijan ja kuunnellun kehon välille (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 60; Välimäki 2003: 33–35).

Ääni ja genopuheen materiaalisuus voi tuottaa kuulijan lisäksi puhujalle itselleen usein tietoisuudelta piilotettua nautintoa. Ään-
telijä kuulee ruumiinsa äänensä sisässä ja tuntee äänensä ruumiinsa
sisällä.⁷¹

Mielestäni suhde ääneen (varsinkaan omaan) ei ole aina sek-
suaalinen (ks. myös Potter 1998: 172), mutta kylläkin aina ja väistä-
mättä ruumiillinen. Myös Adriana Cavarero tähdentää, että puheessa
on aina kyse ruumiista, joka on täynnä viettejä, haluja ja verta. "Ääni
värähtelee ja kieli liikkuu. Kosteat limakalvot ja makunystyrät sekoit-
tavat ään-ten makuun" (Cavarero 2005: 134). Omasta äänestä nautti-
minen liittyykin etenkin kehon tuntemusten ja hahmottamisen her-
kistymiseen.

Se on kauheen nautittavaa semmonen tärinä pään luissa.

(Mies 3)

Ääni voi tuottaa myös eräänlaista autoeroottista nautintoa. Luce
Irigarayn mukaan autoeroottisuus, oman ruumiin moninaisten vyö-
hykkeiden tutkimisen kautta naiset voivat oppia puhumaan sanoja
ja ajattelemaan ajatuksia, jotka ohittavat fallisen puheen ja ajatte-
lun (Tong 1997: 228). Hélène Cixous puolestaan uskoo, että jos nai-
nen tutkisi ruumistaan, hän saisi "yksirataisen äidinkielen kaikumaan
useampana kuin yhtenä kielenä" (Cixous 1981: 256). Ääni soveltuukin
erinomaisesti oman kehon kokemisen ja tutkimisen nautinnolliseksi
välineeksi ja auttaneen naisen ohella yhtäläillä myös miestä huoma-
maan, että kieli on kehoon kirjoitettu ja löytämään kielestä "femini-
nisen", sensuaalisen ja semioottisen ulottuvuuden.

Susanna Välimäkeä mukaellen voisi sanoa, että genopuhe työn-
tää esiin kielen torjuman ruumiillisuuden, halun ja seksuaalisuuden,

71 Ääni kehon sisällä ja keho äänen sisällä -ajatuksessa näyttäytyy jälleen
ään-
nen rajoja läpäisevä kyky (ks. äänen kaksoisorganisaatiosta ss. 162–
164).

erotiikan ja aistillisuuden – siis psykoanalyysin teoretisoiman viettillisen alueen. Genopuhe onkin ”tiedostamattoman kepposten ja ruumiillisuudesta kumpuavan haluamisen työskentelyä” äänessä (Välimäki 2003: 32). Samalla se antaa mahdollisuuden tuoda nautinnollisia, karnevalistisia sävyjä mustavalkoisesti maalattuun ja ankarasti raamitettuun kehonkuvaan.

Mielihyvän ja nautinnon välissä

Voisiko opiskelijoiden kokemaa, vieraan kielen puhumisen herättämää ruumiillista nautintoa kuvata esimerkiksi Lacanin ja Barthesin hahmottelemilla mielihyvän (*plaisir*) tai nautinnon (*jouissance*) käsitteillä?

Sekä Lacan että Barthes erottelevat selvästi nautinnon ja mielihyvän toisistaan. *Jouissance*n huuma liittyykin kuolemanviettiin ja kadotukseen; siinä subjektiviteetti ei rakennu vaan hajoaa. Täten *jouissance* eroaa mielihyvästä, joka nousee tunnistamisesta, on mukavaa ja sanoin ilmaistavissa ja pönkittää siten subjektiviteettia (Kurki 2004: 85). Mielihyvä on kesyyntynyt ja miedontunut merkitsevien (eli merkitsijöiden) patteristossa. *Jouissance* puolestaan kuvaavat esimerkiksi alkuhurmio, jota ihmisruumis koki ennen alistumistaan merkitseville ja kulttuurille, tai mystisiä kokemuksia muistuttavat uskonnolliset kokemukset (Kurki 2004: 84) tai altistuminen esimerkiksi genolaulun synnyttämälle signifiantsille.

Barthes (1992: 243–244) korostaa, että kuunteleva subjektius purkautuu nautinnon myötä (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 60; ks. myös Barthes 1992: 255–256). Barthesia myötäilevään tulkintaan äänen ja ruumiin epäyksilöllisyydestä on päätyttyä musiikillista nautintoa tutkiessaan myös Simon Frith (1988: 173), jonka mielestä laulaminen on ”fyysistä nautintoa, ja me nautimme jonkun laulun kuulemisesta, koska lauluäänellä, soundina sinänsä, on välitön aistillinen viehätys,

eikä siksi että ääni edustaa takanaan olevaa "henkilöä" (suomennos Sivuolja-Gunaratnam 2007: 60).⁷²

Sivuolja-Gunaratnam (2007: 69) toteaa, että Barthesin teksteissä äänen kehollisuus itsessään "ilman kuuluvaa kytköstä kieleen ei ole merkityksellinen, ei signifikaationa tai signifiantsina". Adriana Cavareron (2005: 15–16, 199) mukaan Barthesille ääni ilman kieltä putoaakin epäpersoonallisen nautinnon merkitystyhjyöhön, jossa keholla eikä äänellä ole enää yksilöllisyyttä ja jossa kuulijan minä purkautuu. Cavarero sen sijaan korostaa ääntä merkityksellisuuden rakentumisen lähtökohtana: ääni on aina jonkun ihmisen ääni ja merkityksellinen tämän ihmisen omana äänenä (Sivuolja-Gunaratnam 2007: 69). Myös Kaja Silverman (1988: 44) toteaa, että ääntä ei voi koskaan täysin standardisoida, vaan se säilyttää aina yksilöllisen vivahteensa.⁷³

Cavareron kannalle on helppo kääntyä etenkin silloin, kun kyseessä on äänen kuuntelemisen sijaan äänen tuottaminen. Äänen tuottaminen voi heikentää hetkellisesti kieleen rakentunutta subjektiviteettia mutta samalla vahvistaa kehosubjektiviteettia. Olen kuitenkin Cavareron kanssa eri mieltä siitä, että ääni olisi aina korvaa

72 Sivuolja-Gunaratnam (2007: 60) huomauttaa, että Barthesille ja Frithille itsensä (ja etenkin porvarillisesti rakentuneen subjektin) kadottaminen on poliittisesti ja ideologisesti suotavaa, jotta päästäisiin pakoon sosiaalisesti määräytyvistä koodeista (fenotasosta).

73 Semiotikko ja muusikko Theo van Leeuwen (1999: 128) puolestaan kirjoittaa, että äänessä on aina läsnä sekä sosiaalinen että yksilöllinen, sekä merkitys että nautinto (tai epämiellyttävyys). Ääni ei koskaan vain ilmaise tai representoi, se myös samanaikaisesti vaikuttaa meihin moninaisilla, osin tiedostamattomilla tavoilla. Näin ollen myöskään äänen tutkimuksessa tiukkaa erottelua semioottisen ja symbolisen tai fonon ja genon välillä ei ole syytä tehdä, ettei kadotettaisi äänen ominaislaatuja, joka riistelee näiden kategorioiden välissä. Van Leeuwen (1999: 128) huomauttaakin, että ero onkin lähinnä siinä mitä näistä äänen toisiinsa kietoutu-neista piirteistä korostamme (tai arvostamme).

varten ja aina suhteessa toisiin (vrt. Cavarero 2005: 169).⁷⁴ Ääni ei ole pelkästään korvaa, vaan koko kehoa varten, eikä aina vain suhteessa toisiin vaan myös suhteessa itseen. Äänen materiaalisuus voimistaa kehotietoisuutta ja tuo kehon sisätilaa tietoisuuden piiriin resonanssituntemusten avulla. Ääni voimistaa suoraa, välitöntä suhdetta omaan kehollisuuteen. Siksi ääni on aina yksilöllinen ja ihmiselle merkityksellinen sinällään, jopa ilman toisille kommunikoivaa, semanttista merkitystä. Myös Merleau-Ponty (1987: 144) huomauttaa, että ihminen on soiva olento kristallin, metallin ja monen muun aineen tavoin, mutta äänen värähtely kehossa tekee ihmisestä ainutlaatuisen, eikä ihmistä voi verrata kehenkään tai mihinkään muuhun. ”Ääneni on sidottu oman elämäni massaansa toisin kuin kehenkään muun ääni” (Merleau-Ponty 1987: 144).

Äänellä on myös kehon pinnan läpäisevän vaikutuksensa vuoksi kyky pehmentää subjekti/objekti-asetelmaa. Tähän liittyy myös se, että ihminen voi antaa kehonsa mukautua toisen tekemiin ääntöliikkeisiin (ns. auditiivis-kineettinen empatia). Näin ollen ääni voi muovata subjektiviteettiä ja kehonkuvaa, muttei täydellisesti tuhoa niitä. Ääni voi johdattaa kielen halkaiseman subjektin ”elävän ristiriidan” tilaan, jossa voi nauttia samanaikaisesti sekä oman minuuden lujuudesta että sen hajoamisesta (ks. Barthes 1993: 31).

Puhumisen aistillisuus ja minän tiukkojen rajojen laajentuminen aiheutti opiskelijoissa nautintoa, jonka voisi määritellä *jouissance*n ja mielihyvän väliin. Se ravistelee ja muuttaa kieleen rakentunutta subjektiviteettiä ja kehonkuvaa, muttei murenda niitä lopullisesti. Eheyttävänä, lujittavana tekijänä toimii äänen resonanssituntemusten voimistama kehollisen läsnäolon taso, kehosubjektiviteetti. Ja

74 Cavareron (2005: 171) mielestä esimerkiksi Kristevan ja Cixous’n psykoanalyttinen näkökulma ei ota riittävästi huomioon sitä, että ääni on aina suhteessa toiseen ja rajaa tämän suhteen koskemaan äidin ja lapsen välistä sidettä. Tämä himmentää Cavareron mielestä äänen yksilöllisyyttä.

koska vieraalla kielellä näytellessä ollaan kielellisyyden ja kielettömyyden tai mielellisyyden ja mielettömyyden välimaastossa, voidaan tämänkin vuoksi opiskelijoiden kokema nautinto mielestäni sijoittaa *jouissance*n ja mielihyvän väliselle alueelle, jossa on elementtejä kummastakin. Tätä symbolisen ja semioottisen välistä aluetta, jossa turvallisesti voi ajautua kielen määrittämän minän rajamaille, voi kutsumaa Kristevan (1984) tavoin teettiseksi.

7.3.7 Ääni, puhe ja kehon havaitseminen

Kuvaillessaan vieraalla kielellä näyttelemisen vaikutuksia ja tunteuksia kehossaan opiskelijat käyttivät kaikkia Timo Klemolan luettelemia kehon tietoisien havaitsemisen tapoja (ks. s. 149). Kielen symbolisen tason jäätyä näyttelemisessä taka-alalle tilaa kehon havaitsemiselle avautui tavallista enemmän. Ymmärtämiselle, jonka voidaan katsoa olevan muistamista ja aiempiin kokemuksiin pohjautuvaa ärsykkeiden tulkintaa (Schank 1982: 79), ei uusi kieli antanut paljon mahdollisuuksia ja kehollisten, senhetkisten kokemusten merkitys kasvoi havaintojen jäsentämisessä. Koska kielen semioottinen merkitystaso ja genopuhe korostuivat vierasta kieltä puhuessa, opiskelijat havaitsivat kehoaan erityisesti puheentuottamiseen liittyvien liikkeiden ja äänen resonanssituntemusten avulla sisäkautta. Näin ollen proprioseptinen havainnointi oli yleisin haastattelussa esiintynyt kehollisen havainnoinnin tapa.

Enemmistö kaikissa Näтын vieraskielisissä produktionissa näytelleistä opiskelijoista koki kehotietoisuutensa herkistyneen vieraalla kielellä näytellessä. *Juhannustanssien* neljästätoista näyttelijästä yksitoista (kuusi naista ja viisi miestä) koki kehontuntemustensa ylipäätään muuttuneen kielen vaihduttua. Miehet raportoivat hieman vähemmän kehollisia kokemuksiaan kuin naiset. On kuitenkin syytä olla vetämättä johtopäätöstä, että näitä kokemuksia ei olisi heillä

ollut yhtä paljon kuin naisilla. Kuten jo aiemmin todettiin, keholliset merkitystasot ja signifiantsi pakenevat sanallista määrittelyä (ks. Barthes 1985b: 55), joten niiden kuvailu on vaikeaa ellei mahdotonta. Lisäksi saattaa olla, että naisilla on enemmän kokemusta sisätilakokemuksista ja siitä puhumisesta. Drew Leder (1990: 89, 98–99) on esittänyt, että esimerkiksi hormonikierron aiheuttamien kehon jatkuvien muutosten vuoksi naisten kehotietoisuus on usein kehittyneempää kuin miesten, joiden on helpompaa suhtautua välinpitämättömästi muuttumattomalta tuntuvaan kehoonsa. Luulen kuitenkin, että Näтын opiskelijamiehet ovat tavanomaista tietoisempia kehostaan koulutuksensa vuoksi.

Vaikka opiskelijat osoittivat melko yksityiskohtaisia paikkoja kehostaan, jotka he olivat havainneet voimakkaammin espanjaa puhuessaan (esim. otsa, etuhampaat tai sormenpäät), monet opiskelijat kokivat kehonsa myös selvemmin kokonaisuutena, minkä luvussa 7.3.2 tulkitsin eräänlaiseksi muistumaksi arkaaisesta kehollisesta kokemusmaailmasta. Voimistuneet resonanssituntemukset saattoivat näyttelijän toisaalta yhteyteen yleensä tietoiselta havainnolta piiloutuvan sisätilansa kanssa, toisaalta ne toimivat myös kehon rajapinnalla, iholla.

Tällainen kokonaisvaltainen kehon aistiminen, joka ulottuu kehon sisäosista sen pintaan asti, yhdistää konesteettisen ja diakriittisen havaitsemisen. Kuten sivulla 193 todettiin, konesteettisessa järjestelmässä aistiminen on laaja-alaista ja elimistön sisäosissa tapahtuvaa. Diakriittisen organisaation piiriin kuuluvat havainnot ovat paikallistuneita ja intensiivisiä ja sijoittuvat elimistön pinnalle. Viskeeraaliseen tuntemiseen liittyy jo syntymähetkellä joitain periferisten aistien alueita, kuten ihon pinta. Vauvalla sisä- ja ulkopuolisten, viskeeraalisten ja periferisten aistimusten välisenä välittävänä vyöhykkeenä toimii suun seutu, kurkunpää ja nielu, kitalaki, kieli ja poskien sisäosat

sekä huulet, leuka, nenä ja poskien pinta ulkopuolelta, toisin sanoen koko "kuono", jossa ääni liikkuu. Tällä alueella siirtymä on itse asiassa aikuisellakin anatomisesti nähtävissä, sillä elinten pinta muuttuu asteittain ihosta limakalvoon.⁷⁵ Toinen välittävä elin sijaitsee sisäkorvasa. (Spitz 1974: 62–64.)

Espanjan puhuminen tuntui voimistavan opiskelijoiden tunteuksia erityisesti kehon etuosassa kuten suussa, kasvoissa ja rinnassa. Eräs *Obra Clásica*an osallistuneista miehistä kertoi suunsa väsyneen aluksi espanjaa puhuessa kun "*suusta löytyi uusia lihaksia*". Kun tämän kasvojen ja suun seudun tuntemusten voimistumisen lisäksi otetaan huomioon heidän raportoimansa herkistynyt kuunteleminen, voidaan sanoa, että sisä- ja ulkopuolta yhdistävällä vyöhykkeellä vierasta kieltä kuljettava ääni toimi yhdistävänä siltana konesteettisen vastaanottamisen ja diakriittisen havaitsemisen välillä.

Opiskelijoiden kokemukset osoittavat, että ei ainoastaan ulkopuolinen ääni, kuten aiemmin äänen psykoanalyttisissa tutkimuksissa on kuvattu (esim. Rosolato 1974; Silverman 1988; Schwarz 1997; Välimäki 2005) vaan myös oma puhuva ääni voi toimia eräänlaisena akustisena peilinä. Akustinen peili viittaakin Susanna Välimäen (2005: 312–313) mukaan subjektiviteetin rekistereiden väliseen alueeseen ja määriteltävissä olevien kategorioiden väliin: se merkitsee semioottisen ja symbolisen, Imaginaarisen ja Symbolisen, konesteettisen ja diakriittisen, feno- ja genolaulun, kielellisen ja nonlingvistisen äänimateriaalin välistä rajatilaa ja sen ylityksiä. Koska vieraan kielen puhuminen lankeaa näiden luokitusten väliin ja aktivoi risteilyä niiden välillä, se toimii akustis-kinesteettisenä peilinä, joka heijastaa takaisin kokonaisen kuvan kehosta. Ääni täydentää kehonkuvaa saattaessaan myös kehon sisätilan havainnon piiriin.

75 Irigarayn (1996) "limaisan" käsitteen (ks. s. 200) voisi nähdä kuvaavan myös tätä konesteettisen ja diakriittisen organisaation välialuetta.

Kun se äänen värinä on niin konkreettista virtausta ja siitä tulee se semmonen joku kummallinen, että aistii, että täällä on jotain kummallista ainetta, missä se niinku menee. [...] Mä oon aina hahmottanu itteni, että on iho jonkun tämmösen asian päällä mut yhtäkkiä on ruvennu hahmottaan, et siellä on oikeesti sisä-elimä, ja et siellä on kauheesti kaikkee. (Nainen 4)

Toisin kuin psykoanalyttisessa viitekehyksessä usein ymmärretään, äänen kokemisessa akustisena peilinä ei mielestäni kuitenkaan ole kyse pelkästä varhaislapsuuteen pohjautuvan eriytymättömän, kehityksenalaisen subjektiviteetin illusorisesta rekonstruktioista, vaan aikuisen minän kyvystä toteutua kehollisesti tässä ja nyt -hetkessä, jossa samanaikaisesti vaikuttavat myös kehoon kaivertuneet arkaaiset kokemustyypit. Tällainen kokemuksellisia aikatasoja yhdistävä tuntemus ei ole tällöin pelkkä kuvitelma vaan ihmisen maailmassa olemisen väistämättömän kehollisuuden kautta materiaalinen ja todellinen. Ääni voi näin ollen rakentaa siltaa fenomenologisen keho-subjektin ja psykoanalyttisen jatkuvassa prosessissa olevan, kielen jakaman subjektiviteetin välillä. Se mahdollistaa Klemolan (2004) kuvaamien kontemplatiivisen kehon harjoitusten tapaan välittömän kehollisen kokemuksen tason myös aikuisena. Tämä taso löytyy sanojen symbolisen tason alta, kehon soivasta hiljaisuudesta.

Puheen materiaalisten ominaisuuksien korostuminen voimisti kehon tuntemuksia, millä lienee yhteys siihen, että opiskelijat kertoivat paljon näyttelemisensä ja puhumisensa energisyydestä. Kaikki *Juhannustanssien* naisnäyttelijät ja myös viisi miesnäyttelijää kokivat espanjankielisen puheensa energiseksi. Puhumisen energisyyttä ja nautintoa lisäsi se, että espanjaa oli puhuttava aktiivisesti. Kieltä, jota ei osaa, on hankala mutista ja puhua laiskasti. Äidinkieltä puhuessa puhuja kokee yleensä tulevansa ymmärretyksi vaikka hänen artikulaationsa olisi löysää. Vieraalla kielellä puhuessa tällaista varmuutta ei ole.

Suurin osa (viisi miestä ja kuusi naista) tunnisti puhuneensa espanjaksi voimakkaammalla äänellä (*"Espanjaks tuli tykitettyä enemän"*, kuvaili Mies 6), nopeammin (kuusi miestä ja neljä naista) ja etisemmin (kuusi naista ja viisi miestä). Etenkin miehet kokivat puhuneensa myös korkeammalta; vain yksi miehistä oli sitä mieltä, että kielillä ei ollut eroja. Laboratoriossa neljä miestä puhui keskimäärin hieman korkeammalta espanjalaiset repliikkinsä. Naisista vain kolme koki puhuneensa korkeammalta, vaikka laboratoriossa kuusi heistä puhui espanjalaisia repliikkejä selvästi korkeammalta kuin suomea.

Suurin osa opiskelijoista (neljä miestä ja kuusi naista) ei kuitenkaan kokenut espanjan puhumisen vaatineen heiltä puristeista äänenkäyttöä (vaikka äänenkäytön opettajat olivat arvioineet puristeisuuden hieman lisääntyneen kuuntelukokeessa silloin, kun opiskelijat sovelsivat mielikuvaa espanjalaisesta puhumisestaan suomenkieliseen luentaan, ks. sivut 118 ja 133). Sen sijaan neljä miestä ja kuusi naista koki äänen laatunsa paremmaksi espanjaa puhuessa. Voimakas, energinen puhuminen vahvoine resonanssituntemuksineen etenkin kasvoissa ja kehon etuosassa tuntui heistä hyvältä.

Ja sit kun vedettiin tolla espanjalla, niin mä sain kailotettua aika hyvällä volyyymilla ja soinnilla. (Mies 4)

Kun niitä repliikkejä sano, niin ne oli jotenki ylöspäin, oli valoistaa sanoa niitä. (Nainen 1)

Useimmat opiskelijat (*Juhannustanssien* naisnäyttelijöistä viisi ja miehistä neljä) kokivat sekä oman näyttelemisensä että vastaanäyttelijöidensä näyttelemisen energiseksi ja intensiiviseksi. Erityisesti miehet kokivat tämän johtuvan fyysisen tietoisuuden vahvistumisesta näyttämöllä:

Alussa näki, että kun ihmiset puhuu espanjaa, oleminen tiivistyy jotenkin, se muuttuu intensiivisemmäksi, kun joutuu vähän ajattelemaan. (Mies 7)⁷⁶

Naisten kuvaukset energisyydestä olivat monesti myös viskeraalisiin kokemuksiin liittyviä. Tällaiset kokemukset vaativat usein metaforia saadakseen ymmärrettävän kielellisen muodon:

Mulla on semmonen olo kun puhuu espanjaa, et se on niin kuin olis moottori sisällä, mikä tavallaan koko ajan hyrrää. Se auto jotenki semmoseen, et pysty oleen rento mutta aktiivinen. [...] Se on aika lähellä sitä, kun ajaa isoo jenkkiautoo, missä on siis automaattivaihteet, ja sit kun pysähtyy liikennevaloihin ja kun joutuu painaan jarruu koko aika, mut sit tuntee koko ajan, et se auto on niinkun menossa. Semmonen tunne, et energiaa tulee, mutta sitä täytyy vähän tälleen pidätellä. Se on aika kiva tunne. (Nainen 4)

Lähes kaikki opiskelijat kokivat muutokset kehonsa tuntemuksissa miellyttäväiksi; useimmiten esille tulleita adjektiiveja olivat energisyyden lisäksi elastisuus, liikkuvuus, virtaavuus ja rentous. Yksi *Juhannustanssien* miesnäyttelijöistä koki vieraan kielen kehossaan kuitenkin vain ylimääräisenä, joka häiritsi hänen mielestään keskittymistä olennaiseen. Hän koki näyttelemisensä staccatomaiseksi ja hän oli ainoa, joka kertoi epämiellyttävistä fyysisistä tuntemuksista. Hänen puheensa muuttui usein *”paineiseksi ja puristeiseksi, alavatsa meni tiukaksi ja hengitys häiriintyi”* (Mies 2). Hän pohdiskeli, oliko sillä merkitystä, että hän valmistautui eri tavoin erikielisiin esityksiin:

76 Ohjaaja Janne Saarakkala (2004: 43) kuvailee hieman vastaavanlaista keskittyneisyyden tasoa kertoessaan kiinnostuksestaan teatteriin, jossa tekstin ja sanoman merkitys vähentyy ja jossa ”tarinasta vapaa” näyttelijä keskittyy esimerkiksi vaatimaan fyysiseen mielikuvaan: ”Kun keskittyy tällaiseen mahdollottomaan tehtävään, joku ihmisyyys pääsee näkyville, joku tila, missä ihmisiä näkee kauhean harvoin, kun ne eivät mieltä minkälaisia viestiä välittävät.”

Ennen suomiesitystä juoksin ja tein taitoja ja kiinnitin sitä kautta hengitykseen huomiota. Espanjankieliseen esitykseen en lämmitellyt juuri ollenkaan, koska luotin siihen, että puhe on niin energistä. (Mies 2)

Hän ei ollut ainoa, joka kertoi lämmitelleensä espanjankieliseen esitykseen vähemmän kuin suomenkieliseen. Valmistautumisen eroja saattaa selittää myös se, että opiskelijat kokivat enemmän painetta ”olla hyviä” suomenkielisessä esityksessä. Tarve olla uskottava oli suurempi äidinkiellellä näytellessä. Espanjaksi näyttelyminen oli monelle vaativaa, mutta ennen kaikkea ainutkertaista ja ohimenevää leikkiä tai peliä.

Luulen, että tämänkin opiskelijan kokemuksiin vaikutti hallinnan menettämisen aiheuttama ahdistus, sillä kyseessä oli taitava ja tunnollinen näyttelijäopiskelija, joka ei ollut tottunut jättämään asioita kesken ja ratkaisematta. Hän korosti haastattelussa, ettei hän ehtinyt annetun harjoitusajan puitteissa itse saada näyttelymistään virtaavaksi tai yhdistää organisaatiosta puhetta ja liikettä. Koska hänestä tuntui, ettei hän saanut näyttelymistään hallintaansa, hän ei myöskään pystynyt heittäytymään vieraan kielen virtaan ja nauttimaan sen tarjoamasta irtautumisen mahdollisuudesta.

7.3.8 Outous ja uskallus

Monen vieraalla kielellä näyttelymistä aiheuttaman kehon ja puheen muutoksen taustalta löytyy vierauden tunne, horjahtaminen pois sekä omista näyttelymistä, puhumisesta että kehonkäyttöön liittyvistä tavoista ja tottumuksista. Tämä liikautti opiskelijoita pois kehonkaavan automaattiohjaukselta kohti herkistyneempää kehotoisuutta ja tietoisempia näyttämöllisiä ratkaisuja.

Kyllä sitä on varmaan aika tietosesti kehon kanssa, on jäsenyntyä ja ei oo semmosta sälää. (Mies 7)

Joku sellanen kohote ja sellanen soljuvuus, mä meinaan joku sellanen vapaus, rentous jostain omista maneerikahleista tai jostain semmosista, et miten on tapana tehdä. (Mies 4)

Oudon kielen vieraannuttava vaikutus tavanomaisesta kehon havaitsemisesta avasi monelle näköalan katsoa omaa näyttelmistään ja roolihahmoaan ikään kuin ulkopuolelta. Eletyn kehon proprioseptisen havaitsemisen lisäksi opiskelijoilla oli paljon objektikehoonsa ja roolihenkilöönsä liittyviä visuaalisia mielikuvia.

Se oli semmonen ylevöitynyt kokemus, se oli enemmän jollain karikatyyritasolla espanjaks koko aika, et siinä oli selkee hahmo siis jotenki valmiiks olemassa, että tääl menee tämmöinen punaiseen pukeutunut värisevä olento. (Nainen 4)

Mä sain jotenki lisää varmuutta, koska se teki jo se että se oli espanjaks siihen tavallaan jo roolin. Sitä oli helpompi kattoo ulkopuolelta ja sillälaililla, et minkälainen sen pitäis olla ja muokata sitä. Siihen tuli ehkä just semmosta varmuutta, kun suomeks se tuntu olevan niin lähellä se rooli, että sitä ei pystyny niin helposti käsitteleen. (Nainen 6)

Nainen 6:n havaintoon siitä, että suomenkielinen roolihahmo oli ”lähellä itseä” kun taas espanjankielisenä se muuttui selvärajaiseksi itsen ulkopuolella olevaksi hahmoksi, yhtyivät lähes kaikki opiskelijat. Opiskelijoiden näyttelmissä oli siis yleisesti käytössä oman kokemuksellisen kehon ohjaama kuvitteellinen keho tarkkaan hahmoteltuine fyysisine olomuotoineen (vrt. Michael Checkov 2000: 78–80). Tietoisuus kehosta, sen suunnista, liikkeistä, eleistä ja asennoista voimistui vieraskielisen puheen myötä ja näyttämöllä oleminen tuntui koreografoidulta silloinkin, kun se ei sitä varsinaisesti ollutkaan. Täsäkin suhteessa vieraskieliset esitykset muistuttivat tanssiteatteria.

Kaikki eleet oli paljon harkitumpia ja loppuunviedympiä. Siis sillälaililla, että siinä oli joku semmonen muoto minkä oli tavallaan päässään käyny läpi, jota ei suomeks tehdessä sit ollu. (Nainen 6)

Tällainen tietoinen, selväpiirteinen ulkoisen hahmon rakentaminen muistutti joitakin opiskelijoita lapsille yleisestä tavasta puhua leikin keskellä itsestään kolmannessa persoonassa. Leikkiminen ja leikkilisyys tulivatkin useiden opiskelijoiden haastatteluissa esiin heidän kuvaaillessaan vieraalla kielellä näyttelemistä:

Sitten jotenki näytteli sitä hahmoa eteen silleen niinku, että tää kävelis näin ja että tää olis niinku tällanen ja sit tää tekis niinkun näin. Se on jotenki semmonen hauska, koska se on vähän niinku lapsi esiintyy jotenki, että sit ne balleriinat meni näin. Ja sit sä teet sen jotenki tosi silleen tosissas, täysillä vaikka sä tekisit periaatteessa mitä tahansa. (Nainen 5)

Tarkka hahmonrakennus ja tietoisuus asemista, asennoista ja eleistä näyttämöllä toivat opiskelijoille turvaa kielen heterogeenisten merkitysten epäluotettavuuden keskellä. Ne auttoivat myös repliikkien muistamisessa, kun sanat liittyivät selkeisiin näyttämöllisiin toimintoihin. Muutamat miehet kertoivat suoraan kompensoineensa kokeemaansa symbolista merkitysvajetta lisäämällä eleitä.

Eleillä tuli täydennettyä kun ei muuten ollu mitään. Että sai jottain mitä näytellä, tuli rakennettua eleitä. (Mies 6)

Jyrki Mänttari kertoo opinnäytteessään *Granada*-projektin vieras-kielisten esitysten olleen rytmisesti samankaltaisia keskenään. Vaikka tämä toiston ja rytmityksen tarkkuus liittyi *Granadassa* etenkin ohjaaja Hanno Eskolan työtapaan, jossa kohtausten fyysiset toiminnot hahmoteltiin tarkasti ennen puhetta, tämä piirre tuli kuitenkin esille lähes kaikkien, muissakin näytelmissä mukana olleiden opiskelijoiden haastatteluissa ja useimmat tuntuivat pitävän sitä hyvänä asiana.

Espanjaa puhuessa ja harjoitellessa kohtausta tietyt liikkeet, eleet ja ilmeet osuivat yleensä repliikissä samaan kohtaan. Ne olivat niin kiinni selkärangassa. Repliikit iskostuivat kehoon tiiviisti ja niistä tuli erottamaton osa kohtausten sen hetkistä

näyttelijäntyötä. Kohtauksissa oli varaa myös improvisaatioon, mutta periaatteessa toistaminen onnistui iskulleen. Parhaimmillaan se oli kuin tanssia, liikuttuneen lihan liikettä sidottuna kertovaan tarinaan. (Mänttari 1997: 33.)

Toisille, varsinkin naisnäyttelijöille, näyttämöllinen hahmo eleineen ja liikkeineen tuntui kuitenkin tulevan kuin itsestään, orgaanisena osana vierasta kieltä. Sanojen musiikki ja oudot muodot liikuttivat kehosta esiin uudenlaisia hahmoja:

Siitä mun hahmosta tuli enemmän niinku satuhahmo tai taruhahmo ja sitten se oli siis ihan kropallisesti niin, että siinä mulla aina liike tuli enemmän keskustasta. (Nainen 4)

Ei siinä kuitenkaan ollu silleen, kun esitti espanjaks, et jos liikku, et olis tarvinnu lisää tulkita siihen. Se vaan jotenki tuli, siihen tuli joku uus energiamuoto. (Nainen 1)

Espanjan kielen sointi muutti mielikuvia *Juhannustanssien* suomalaisista henkilöistä. Myös espanjalaiseen kulttuuriin liitetyt stereotyyptit välimerellisestä temperamentista toivat roolihahmoihin oman kiihkeän lisänsä. Opiskelijat saivat espanjan kielestä apua ulospäin suuntautuvien tunteiden ja etenkin aggression ilmaisemiseen:

Jos sillä kielellä kimmastuu tai tulee joku tunnekuuhu niin se on heti ihan erilainen käyttää myös siinä, se tulee kauheen helposti. Se on jotenki kauheen sellanen aktiivinen kieli. (Nainen 5)

[...] se kieli oli atakkia tavallaan valmiiks, että mun ei tarvinnu hirveesti tehdä, kun musta tuntui jotenkin, että täällä on paukuja paljon helpommin kuin siinä suomen kielellä. [...] Sit siinä on ehkä semmonen joku stereotypia, että on helpompi räyhätä espanjan kielellä, kun suomen kielellä mä oon aika rauhallinen tyyppi ja mä en helposti hermostu. Tietysti et sä lavalla ole oma ittes, mutta jotenki kun sä otat sen espanjan kielen, niin sulle tavallaan tulee se hahmo ja sä näät jo semmosen tyyppin, joka kadulla huutaa ja pistää asiat kuntoon. (Nainen 7)

Lähes poikkeuksetta opiskelijat kuvasivatkin näyttelimestään ja puhumistaan röyhkeämmäksi, julkeammaksi ja esittävämmäksi espanjaksi. Opiskelijat eivät niinkään kokeneet tämän lisänneen heidän elehtimistään, mutta neljä *Juhannustansseissa* mukana olleista naisista ja kuusi miehistä kylläkin koki eleidensä luonteen muuttuneen ”korkeammiksi”, ”napakammiksi”, ”tarkemmiksi”, ”suuremmiksi” ”terävämmiksi” tai ”koko kropasta lähteviksi” ja ”sisällöstä irtautuneiksi” espanjaa puhuessa. Vain kaksi naista ja yksi mies olivat varmoja, että olivat käyttäneet enemmän eleitä näytellessään espanjaksi, mutta katselukokeessa arvioitsijat kyllä havaitsivat eleiden määrän ylipäättään lisääntyneen etenkin miehillä (ks. ss. 124–125).

Eleiden lisääntyminen oli siis osin tiedostamatonta. Se ei näin ollen pelkästään selity sillä, että näyttelijät olisivat yrittäneet imitoida espanjalaisia (tai italialaisia), jotka oletettavasti elehtivät puhuesaan enemmän kuin suomalaiset. Osa eleistä oli luultavasti saanut kimmokkeensa kielen kehollisista, semioottisista piirteistä, jotka kumpuavat alitajunnasta.

Se oli enemmän sisäinen tila kuin että liikkeet tai oleminen olis ollu niinku raajojen heiluttelua. (Nainen 4)

Toisaalta jotkut kokivat tarpeelliseksi elehtiä enemmän, koska eivät voineet luottaa siihen, että tulisivat vieraalla kielellä muuten ymmärretyksi:

Koska espanja on energisempi kieli, se tuo mukanaan energisyyttä myös näyttelämiseen. Asioita pyrkii selittämään enemmän, jotta tulisi ymmärretyksi. Tämä taas tuo näyttelämiseen enemmän eleitä, kuten käsillä esittämistä, merkityksellistä pään liikuttamista, ja vaikkapa jalkojen käyttöä näyttelämissä. (Mänttari 1997: 31.)

Tämä ulospäin suuntautuva, esittävämpi näyttelämisen tapa heijastui myös puheeseen.

Tutkimukseni toisessa osassa kävi ilmi, että espanja houkutteli suuren osan opiskelijoista puhumaan kovaa, korkealta, tarkasti ja nopeasti.⁷⁷ Opiskelijat kokivat siirtyneensä intiimimmästä, henkilökohtaisemmasta puhumisesta kohti julkisempaa, rohkeampaa puhumista, jossa kuitenkin kielen ja puhumisen materiaalisia, viettillisiä ominaisuuksia ei ole tarvetta peitellä.

Kun puhutaan koko prosessista kokonaislaajuisesti, niin kyllä se toi mulle hirveesti röyhkeyttä ja törkeyttä koko lavalla olemiseen, kyllä, ja semmosta niinkun kielen käyttöä ehkä enemmänkin. Jotenkin mulla lähtee kielenkäytöstä se näytteleminen. Kun mä uskallan käyttää kieltä sillai vivahteikkaasti, niin sit mä uskallan sen päälle alkaa näyttöä ja sit jossain vaiheessa ne kääntyy toistepäin, että se näytteleminen nousee pääasiaksi. (Mies 1)

Yhessä vaiheessa oli semmonen ahistus, että musta tulee puhuva pää. Mutta sitte, kun siihen vaan uskalsi luottaa, niin tuli semmoinen, että voi tehdä mitä tahansa. (Obra Clásica Mies 9)

Ulospäin suuntautuvien tunteiden esittäminen siis helpottui espanjaksi, mutta samalla herkkien, intiimien tunteiden ilmaiseminen vaikeutui monen opiskelijan mielestä. Useat opiskelijat kokivat, että "leikkiminen" ja "keikistely" oli kyllä helppoa espanjaksi, mutta lähes mahdotonta oli olla "tosi" tai "aito", koska oli hankalaa päästä kosketuksiin hehkilökohtaisten tunteidensa kanssa. Tällä he tarkoittivat nimenomaan kategorisia affekteja, sillä opiskelijat eivät välttämättä pitäneet vieraan kielen puhumisen herättämiä vitaaliaffekteja "oikeina tunteina".

Toisaalta sitten taas kun suomeks tehtiin, niin kyllähän tunnetasolla pääsee syvemmälle, kun espanjaks ne jää helposti vaan

77 *Juhannustanssien* jälkeisissä vieraskielisissä näytelmissä olen kannustanut opiskelijoita vaihtelevampaan äänenkäyttöön ja esimerkiksi *Obra Clásicassa* mukana ollut Johanna Kokko (2001: 23) kirjoittaa opinnäytteessään: "Puhuin espanjaa matalammalta ja pehmeämmin kuin suomea ja käytin paljon suurempia vaihteluja korkeuksissa."

sellasiks opetelluiks lauseiks, joilla ei oo sellasta syvyyttä. Ne jää pinnallisiks. (Nainen 2)

Aikuinen ihminen säilyttää siltoja menneisyyteensä muun muassa erilaisten ulkonaisten yhdysiteiden välityksellä (Hägglund & Piha 1979: 14), mutta myös kieli voi toimia yhteyden luojana. Näytellesään äidinkielellään näyttelijät usein herättävät tekstin ja tilanteen vaatimia tunteita omasta henkilöhistoriastaan kumpuavilla, liikuttavilla mielikuvilla. Kun näyttelijäopiskelijat näyttelivät kielellä, jonka sanoilla ei ollut heille aiempaa tunne- eikä merkityssisältöä ja jonka sanat eivät soittaneet heissä tuttua rytmiä tai melodiaa, menneisyyteen ankkuroituja kategorisia affekteja ja niihin liittyviä mielikuvia oli vaikea nostaa. Ne opiskelijat, jotka eivät espanjaa puhuessaan saaneet yhteyttä tunteisiinsa, eivät kyenneet "luomaan vanhaa uuden yhteydessä" (ks. Hägglund & Piha 1979: 16).

Hägglund ja Piha (1979: 9) ovat kuvanneet, miten puhe ja ruumiinkuva rakentuvat lapsuudessa samanaikaisesti ja liittyvät saumattomasti toisiinsa: juostessaan äitiä vastaan "äiti"-sanaa äännellen lapsi samanaikaisesti aistii sanan suussaan, maistelee sitä, aistii juostessaan ruumiinsa liikkeitä sekä havaitsee vastaantulevaa äitiä. Tällä tavoin ruumiinkuva hahmottuu rinnakkain puheen ja "puhekuvan" kanssa. (ks. myös Hyyppä 1986: 95.)

Sanat voidaan katsoa kietoutuneen ihmisen kehoon kuin vuosi-tenkaat puuhun. "Äiti"-sanana tunnesisältöön yhdistynyt kuva kehosta on suomalaiselle näyttelijäopiskelijalle täysin toinen kuin espanjalaiseen sanaan "madre" liittyvä tuntemus ja kuva, joilla ei ole paikkaa heidän aiemmassa henkilöhistoriassaan. Oman kielen äänneasu ja siihen limittyvät tunteet ovat kiinnittyneet eletyn, habituaalisen kehon muistiin. Kun näyttelijäopiskelija sovittaa outoa ja uutta sanaa suuhunsa, hän tulee samalla luoneeksi toisenlaista kehonkuvaa, joka ainakin hetkellisesti voi peittää vanhan näkyvistä. Tässä saattaa olla

selitys sille, miksi totunnaisia mielikuvia oli vaikea nostaa esiin vieralla kielellä näytellessä.

Outouden ja muukalaisuuden aiheuttama uskalluksen tunne sekä muuntunut kehonkuva sai sekä osan mies- että naisopiskelijoista vapautumaan totunnaisen näyttölemisen ja puhumisen tapansa lisäksi joistakin sosiaalisista tai itse luomistaan rajoituksista, jotka heikentävät itsetuntoa näyttämöllä:

Semmonen luottamus, ja joku sellanen röyhkeys, ihan semmosia, että mun ei tarvi kun olla tässä ja että tää nainen on tällanen, tykkää tai ette. Tottakai toivo, että ne tykkää, mutta sellanen jotenkin, että nautti siitä itsestään, jotenkin salli itselleen, että mä saan nauttia täällä tästä mitä mä teen. Eikä ollu mikään kiire ikäänkuin siihen, et mun täytyy nyt sanoa nopeesti nää repliikit. [...] Jotenki sellanen, että jollain tasolla otti enemmän oman tilan. (Nainen 5)

Mulla oli ihan selvä semmonen niinku julistus, niin se kieli mun mielestä toi siihen paljon enemmän. Kun se on niin reteen miehen puhetta, niin se vei sitä mun itteni epäilystä siitä, että kun mä en koe itteeni hirveeks kieliakrobaatiks ja semmoseks ... mä en oo hirveen hyvä naurataan jätkiä jossain porukassa, niin se vei multa iteltäni siitä kohtauksesta sen epäilyn pois. Silloin mä pystyin keskittyyn siihen ja pystyin pääsemään sen yli siinä esityksellisyydessä. (Mies 3)

Toisinaanhan sitä on tosi itsekriittinen ja ihan hirveen herkästi tuomitsee itsensä kaikesta huonoudestaan mitä sisältää. Ehkä parasta oli se, että mulle tuli niin usein ton jutun kautta semmoinen varmuus siitä, että mähän oonkin tosi hyvä, semmonen outo usko itseän, jota ei kauheen usein tajua tai uskalla myöntää mutta ... tuli semmonen olo, että ei oo jotenkin väärässä paikassa. (Il Transito Nainen 6)

Näyttelijät eivät ainoastaan ottaneet itselleen enemmän tilaa näyttämöllä vaan myös enemmän aikaa. Vaikka näyttelijät vaikuttivat kiihkeämmiltä ja nopeatempoisemmilta *Juhannustanssien* espanjan-

kielisessä versiossa, tosiasiaa espanjan kielellä esitys oli lähes kuusi minuuttia pidempi. (Tämä oli sekä minulle että näytelmän ohjaajalle yllätys, sillä espanjankielisen esityksen tunnelma oli intensiivinen ja tiheä ja siksi se ei kokemuksellisesti vaikuttanut hitaammalta).

Julia Kristevan (1992: 39) kuvaus muukalaisuudesta sopii erinomaisesti myös näyttelijäopiskelijoiden vapautumisen ja uskalluksen kokemuksien kuvaamiseen:

Mutta alkajaisiksi – mikä ihmeellinen vapautuminen kielestä! Äidinkielen kuolaimista vapaa muukalainen, joka opettelee uutta kieltä, pystyy sillä mitä arvaamattomimpiin, niin älyllisiin kuin rivoihinkin suorituksiin. Henkilö, joka tuskin uskalsi puhua julkisesti tai jutteli kangerrellen äidinkielellään, onkin uudella kielellään arastelematon keskustelija. Uusien abstraktien alueiden oppiminen osoittautuu yllättävän helpoksi; sukukiellon rasittamat eroottiset sanat eivät pelota enää. Kuitenkin vieras kieli jää keinotekoiseksi kieleksi – algebraksi, säveltapailuksi – ja tarvitaan neron tai taiteilijan voima, jotta sillä voisi luoda muuta kuin teennäistä sanahelinää.

Vieras kieli siis antaa luvan leikkiä Lainsuojatonta Isän selän takana, kuvitella irtautuvansa äidinkieleen sidotusta identiteetistään. Vaaditaan kuitenkin valtavasti työtä, rohkeutta ja aikaa, jotta leikistä tulisi edes hieman totta.

Naistentanssit

Erytisesti naisista *Juhannustanssit*-näytelmän repliikkien merkityksen peittyminen espanjan kieleen tuntui usein helpottavalta, sillä monet naisopiskelijat kokivat näytelmän välittämän naiskuvan itselleen vieraaksi, jopa vastenmieliseksi. Pinja Flink (1999: 23) kertoo opinnäytteessään alkuvaikeuksistaan asettua roolinsa puolelle:

Mielikuvani hahmosta olivat hyvin negatiivisia. Koin suuria vaikeuksia löytää jotain tietä soluttautua hahmoni sielunmaisemaan. Lannanhajuiset ja irvokkaat mielikuvani eivät ruokki-

neet mielenkiintoani rooliani kohtaan. Lisäpuhtia asenteelleni antoi vahva kyllästyminen koko Salama-materiaalia kohtaan. Olinhan työstänyt jo useampia naishahmoja hänen teoksistaan ja kaikkien kohtalo oli olla miesten pompoteltava seksuaalinen objekti.

Roolin muuttuminen espanjankieliseksi tarjosi kaivattua välimatkaa Salaman tekstiin.⁷⁸ Vieraan kielen tuoma suoja toi *”siihen jotain iloa-kin, kun toi maisema on siinä semmonen ankee”* (Nainen 1).

Yhtäkkiä edessäni olikin uusi haaste, vieraalla kielellä verhoiltu vanha maisema, joka ei enää ollutkaan tuttu. Innostukseni espanjankielen opettelemiseen sai minut väistämättä kiinnostumaan myös roolistani. Nämä kaikki opetteleman espanjankieliset lauseet kuuluivat sen hirviöksi leimaamani hahmon suuhun. Ja koska espanjankielen puhuminen oli hauskaa, minun oli pakko tutustua myös rooliini uudestaan. Näin aloin vähitellen löytää rivosta hölmöläisakastani espanjalaisia (sellaiseksi mieltämiäni), elegantimpia piirteitä. (Flink 1999: 23–24.)

Flink kuvaa muutosta *”riemukkaaksi löytöretkeksi”*, jonka aikana *”miehenkipeästä leskestä alkoi kuoriutua Pedro Almodóvarin nais-hahmojen tyyppinen kostaja”*. Flink kertoo samalla vapautuneensa *”siitä yhteiskunnan säätämästä ja itse omaksumastani ajatuksesta, että naisen täytyisi olla jotenkin miellyttävä. Espanjalaisen Kirsitiinan ei tarvinnut miellyttää ketään, ei olla kiltti eikä kaunis”* (Flink 1999: 24). Näin ollen Flinkin espanjan puhumisen vahvistama kokemuk-sellinen toimijakeho riitautti ja selätti sanoihin ja katseen miellyttä-miseen sitoutuneen representaatoruumiin ja tuotti toisenlaista ruu-millisuutta näyttämölle.

78 Salaman tekstit (*Juhannustanssit, Kenttäläinen käy talossa ja Se tavallinen tarina*) kulkivat *Juhannustanssit* toteuttaneen näyttelijäkurssin mukana koko opiskeluajan eräänlaisena runkomateriaalina, jota työstettiin eri tavoin.

Naiset antoivatkin *Juhannustansseissa* kielen muuttaa roolihahmojaan radikaalimmin kuin miehet, vaikka esimerkiksi Paavo Kenttäläisestäkin oli tullut espanjankielisenä ”rohkeampi ja vekkulimpi” (Lämpsä 1999: 31). Luultavasti tarve kääntyä pois päin tekstin merkityssisällöstä ja sen herättämistä negatiivisista mielleyhtymistä kannusti naisia hakemaan espanjankielisiin repliikkeihinsä uusia mielikuvia ja merkityksiä kielen sointiasusta ja siitä, miltä puhuminen tuntui kehossa. Näyttelemisen alkoi tuntua nautinnollisemmalta ja sensuelimmalta. Espanjan kieli vahvisti naishahmoja ja todennäköisesti muovasi *Juhannustansseista* enemmän ”naistentanssit” kuin pelkkä suomenkielinen toteutus olisi tehnyt.

Subjektiviteetin muuntuminen antoi mahdollisuuden kehonkuvan uusiutumiseen ja naisille luvan nauttia naisellisuudestaan, jota he saattavat kokea joutuvansa peittelemään aika ajoin saavuttaakseen kompetenssia teatterimaailmassa. ”Isän laki” pätee myös kielen päälle rakentuneessa teatterissa, jossa naiset voivat kokea mahdollisuutensa miehiä rajoitetummiksi ja pelätä joutuvansa roolittumaan ulkonäön määrittämälle ja stereotyyppisen naiskuvan rajaamalle äiti-sisäkö-huora -akselille. Tämä saattaa vaikuttaa teatterikoulutuksessaakin, jossa naiset ajoittain kokevat joutuvansa hakemaan uskotavuutta olemalla ”hyvä jätkä”.

Johanna Kokko (2001: 24) on siirtänyt opinnäytteeseensä päiväkirjamerkinnän (26.10. 2000) ajalta, jolloin Obra Clásicaa harjoiteltiin:

Yhtäkkiä näyttelemisen on ihanaa, aivan kuin sisältäni olisi lähtenyt rautatanko, joka on kahlinnut kaikkea tekemistäni. Koko kroppa tuntuu kevyemmältä, kädet nousevat ja toimivat välillä kuin itsestään. Tunnen olevani voimakas, vaikka olenkin pehmeä ja naisellinen. Miksi olen tönkköillyt niin monta vuotta?

Kokolle kehonkuvan muutos liittyi erityisesti vapautumiseen tanssijattaren kehonkuvasta, joka oli juurtunut monen vuoden balettihar-

rastuksen myötä. Hän kuvaa opinnäytteessään, miten hän yritti päästä siitä eroon opiskeluaikanaan ja siinä samalla tuli kieltäneeksi itseltään osan naisellisuuttaan. Vasta Madalenan espanjankielinen rooli antoi tarpeeksi etäisyyttä tuohon mielikuvaan itsestä sillä *”Madalena oli myös selkeästi rooli, enkä minä itse roolivaatteissa. Välillä tuntui, että en minä itse ole tässä näyttelössä.”*

En usko, että olisin Hannon ohjauksessa suomeksi näyteltäessä uskaltanut käyttää ääntä ja kroppaani niin naisellisesti. Olin koko ajan soimannut itseäni siitä, että olen liian pehmeä tai puhun turhan kevyesti. Espanjaksi näytteleminen laajensi minun käsitystäni itsestäni näyttämöllä. Se vapautti minut, ainakin hetkeksi, luomistani rajoitteista suhteessa kehooni ja näyttelämiseen. Olen yrittänyt tehdä itsestäni raskaampaa koko koulun ajan ja kaihtanut kaikkea, mikä viittaakin kepeyteen ja naisellisuuteen. Hyvä rooli näytelmässä ja vieras kieli yhdessä auttoivat minua näyttelämään rohkeasti sitä, mikä kuitenkin fyysisesti olen – Nainen. (Kokko 2001: 25.)

Kokon kuvaama muutos, johon monet muutkin naisopiskelijat yhtyivät, antaa lisävaloa sille, miksi naiset kokivat vieraalla kielellä näyttelämisen pääsääntöisesti nautinnollisemmaksi kuin miehet. Miehillä tuntui olevan enemmän menetettävää kielelle rakentuneen subjektiviteetin heikentyessä. Tilalle tullut voimistunut kehosubjektius, suurempi kontakti omaan kehollisuuteen, vahvistaa etenkin naisnäyttelijöiden ääntä kantautumaan autonomisemmin yli kielen ja kulttuurin määrittelemän kehonkuvan. Se rakentaa itsetuntoa, joka pohjautuu toimivaan, elävään kehoon. Naisnäyttelijöiden ruumiillisuutta tutkineen näyttelijä Helena Kallion sanoin: *”Jos näyttelijän kokemuksellinen ruumis karkaa hänen käsistään, hän ei voi haastaa eikä kyseenalaistaa ruumiin yleiskuvaa, hän ei tuota minkäänlaista ruumiillisuutta, olemista eikä pääse siltä osin toteuttamaan näyttelijäntehtävänsä”* (Kallio 1999: 286). Eletyn kehon kokemuksellisuuden arvostaminen ja vahvistuminen tukee näin ollen itsenäistä toimi-

juutta näyttämöllä, saa näyttelijän kokemaan toimintansa merkitykselliseksi ja antaa voimia haastaa ja häiritä itsestäänselväksi pysähtynyttä kehonkuva. Tässä auttaa kehon muiden aistien kehittäminen, varsinkin proprioseptiivisen aistin sekä kuuloaistin herkistäminen vastustamaan silmän hegemoniaa, koska silkaksi representaatioksi puristuminen merkitsee nimenomaan "silmän alle jäämistä" (Kallio 1999: 287.)

7.3.9 *Espanjan kielestä takaisin*

Joidenkin opiskelijoiden mielestä heidän näyttelemänsä hahmo oli siis muuttunut tyystin toisenlaiseksi kielen vaihduttua espanjaksi, ja he yrittivät siirtää näitä kokemuksia suomenkieliseen roolihahmoonsa. *Juhannustansien* suomalaista ja espanjalaista versiota esitettiin Teatterimontussa peräkkäisinä päivinä ja kerran jopa samana päivänä. Siirtyminen espanjankielisistä esityksistä suomalaisiin oli kuitenkin useimmille vaikeaa; energinen, laulava puhetapa "*lässähti*" ja sensuellien mielikuvien takaa paljastui "*karu ja latteä*" kuva suomalaisesta juhannusyöstä:

Ehkä se, että kun kuuli taas sen tekstin ja ymmärsi kaiken, niin onhan se tekstikin aika kolkko mun mielestä, niin se jotenki korostu, koska espanjasta oli tullut illuusio, että tässä on paljon kauniimpia asioita ja että tää on jotenki semmonen yhtenäisempi kertomus. (Nainen 3)

Espanjankielisiin esityksiin sopinut kehonkäyttö ei tuntunut enää sovelialta suomenkielisiin esityksiin, kun fenoteksti alkoi jälleen domioida ja symbolinen asettaa rajoja merkityksille ja sen myötä käyttäytymiselle ja nautinnolle.

Koska espanjaks oli paljon röyhkeempi ja varmempi, niin sit suomeks tehdessä saatto pelästyä sitä, että se ei jotenki matsannu se, mitä mä sanon, ja se, mitä mä yritän olla. Siitä tuli semmonen "öö, eiku" ja taas tietty vetäytyminen, et kun ei se nyt ollutkaan

tän ihmeellisempää mitä mä sanoin, niin emmä nyt voi tässä näin hulluna huitoa. (Nainen 6)

Kaksitoista *Juhannustanssien* näyttelijää kertoi yrittäneensä siirtää tietoisesti espanjan puhumiseen yhdistämiään piirteitä kuten leikkisyyttä, etisyyttä, tarkkaa artikuloitua rytmiä, keveyttä, energisyyttä ja laulavuutta suomenkieliseen replikointiinsa, mutta vain neljä koki onnistuneensa siinä melko hyvin (kuuden mielestä yritys sujui melko huonosti ja kaksi opiskelijaa koki onnistuneensa kohtalaisesti). Nainen 4, joka lopulta koki onnistuneensa siirtämään espanjalaisen replikointinsa piirteitä suomalaiseen melko hyvin, kuvasi vaikeuksia seuraavasti:

Mä yritin siirtää sitä resonointia ja sitä, että hahmottaa sen semmosen äänipatsaan tai mikä siitä ... että mulla tuli kummallinen vaan semmonen kelluva olo. Mut sit itse kohtauksia näytellessä se oli kyllä hirveen vaikee, koska se oli niin tuhnunen se suomenkielinen saundi. Vaikka sen sai tohon turpaankin välillä, niin siinä ei tullu sitä kokemusta niinku tossa, että on laulajatar tai joku semmonen. Tai et kun se oli niin legatoa koko se toiminta espanjaks tavallaan ja aina sai nautiskellen kuunnella ääntään ja siinä tuli sellasia, että "toi oli hieno", niin suomeks ei sellasta tapahtunu, että olis jotenki haltioitunu itsestään tai siitä legatomaisuudesta mikä siinä on, et sitä voi niinku venyttää ja pitää semmosta pitkää linjaa. Suomessa se oli vähän sitä, että joutu taisteleen kaikkea kähinää ja käheyttä ja takaisuutta vastaan – ja ihan sitä, että sai ne repliikit puhuttua, niin siihen joutu jo lataamaan erilaisen energian. (Nainen 4)

Vaikeus siirtyä espanjankielisistä esityksistä suomenkielisiin ei siis pelkästään selity *Juhannustanssien* naiskuvalla tai muilla sisällöillä. Myös esittämisen ja puhumisen energia tuntui toisenlaiselta kielen vaihtuessa.

Juhannustanssien lisäksi *Granada*-projektin *Tuoreen lihan* hohteessa -näytelmää esitettiin sekä suomeksi että espanjaksi.

Granadassa näytellyt Elina Salovaara (1997: 17) koki suomen kieleen siirtymisen vaikeuden liittyneen kielten erilaisiin rytmeihin ja vaikeuteen hyväksyä kielten erilaisuus:

Espanjan kieli oli antanut meille oman rytmensä, kirjoittanut sen kroppaamme ja mielikuvitukseemme. Oli mahdotonta säilyttää fyysiset toimintomme samoina, kun puhuimme suomea. Tahti muuttui täysin, sama kohtausta tuntui ihan erilaiselta. Ei halunnut suostua siihen, että oma suomen kiellemme olisi jotenkin huonompi, kun kaikki tuntui latistuvan sen myötä. Hiki päässä yritti puskea tarinaa eteenpäin samalla energialla, mutta tuli vaan tunne, että paikkaisi itse oman roolinsa. Aivan kuin yrittäisi imitoida itseään. Näki päässään itsensä espanjankielisessä versiossa ja jäljitteli sen filiksiä sitten sekunnin jäljessä. Oli pakko todeta, että suomen kielessä on eri rytmi ja toimintojen on nyt alistuttava sille.

Jyrki Mänttäristä suomeksi esittäminen tuntui *Granada*-projektissa ”jähmeältä” ja ”pysähtyneeltä”:

Jostain kumman syystä suomen kieli tuntuu jäykistävän koko näyttelemisen. Ihan kun espanjaa puhuva kroppa ei ois sama kun suomea puhuva. Ainakaan ne ei tunnu toimivan samoilla käskyillä. (Mänttari 1997: 23.)

Syyski Mänttari (1997: 32) epäilee, että äidinkielellä puhuttaessa ”kroppa ei ota kieltä haasteena”, mistä seuraa ”tekemisen tarpeettomuus”; kehon ei tarvitse tuottaa eikä saattaa merkityksiä:

Kun puhuu ja ja ajattelee omalla äidinkielellään, ei tarvitse kiinnittää huomiota tuottamiinsa sanoihin. Ajatus siitä, että kaikki ymmärtävät tuotettua puhetta tekevät sen tarkailun tarpeettomaksi. Tämä laskee ajattelemisen energiaa samoin kuin puheen energiaa, ja samalla laskee myös näyttelemisen energiaa.

Mänttari siis kuvaa, miten genopuhe sekä kielen ja äänen välinen kitka, jotka olivat aktivoineet kehon espanjan kielellä näytellessä,

vähenevät takaisin äidinkielen sujuvaan ja vaivattomaan fenopuheeseen palattaessa. Kehollisia merkityksiä oli vaikea estää kutistumasta ja näivettymästä, kun signifikaatio ja "Isän-nimen" rajoittava vaikutus alkoivat jälleen dominoida⁷⁹. Tällöin oletettavasti palasivat myös karsinoidut käsitykset itsestä ja sen myötä totuttu kehonkuva ja näyttelämisen tavat.

7.3.10 Vieras kieli oppimisen välineenä

Suurin osa opiskelijoista (viisi naista ja kuusi miestä) koki oppineensa joko erittäin paljon tai melko paljon puheeseen ja ääneen liittyviä asioita *Juhannustanssien* yhteydessä. Tämä lieneekin ollut projektin suurin anti *Juhannustanssien* näyttelijöille, sillä näyttelämiseen liittyviä asioita koki oppineensa melko paljon vain kolme miestä ja kolme naista. Opiskelijat mainitsivat haastattelukaavakkeessa oppineensa "leikkittelyä", "keveyttä", "etisyyttä", "terävyyttä", "konsonanttien tarkkuutta", "huolellisuutta", "äänen korkeuden ja energian vaihteluita", "äänen soimista kropassa", "kielen ja puheen vaikutusta fyysiseen toimintaan", "puheen vaikutusta roolin rakentamiseen", "kantavuutta", "äänen sijoitusta", "äänestä nauttimista" ja ennen kaikkea "rohkeutta puhua".

Harjoitusvaiheessa espanjan ääntämistä harjoiteltiinkin huolellisesti. Yksi opiskelijoista osoitti kuitenkin minulle kritiikkiä siitä, että olin opettanut liikaa etistä ääntämistä, eikä hän kokenut saaneensa tehdä vieraskielisestä puheesta tarpeeksi omia oivalluksia:

Jotenkin musta tuntuu, että vaikka mä en ois päivääkään tehnyt tätä Cordoba-juttua, jos multa kysyttäis, että miten vaikuttaa kun otetaan espanja käyttöön niin mä voisin sanoa, että siitä

79 Kokonaan Isän-nimen vaikutus ei tietenkään missään vaiheessa vieraalla kielellä näytellessä sulkeudu pois, sillä se merkitsisi psykoottista käyttäytymistä (ks. Kurki 2004: 87; Lacan 1989: 240).

tulee nämä ja nämä. Mutta voi olla, että niin on käyny ja se on helvetin hyvä asia, mutta mä en oo päässy niitä ite löytämään.
(Mies 7)

Monet opiskelijat kuitenkin kokivat, että vieras kieli jäi heille työkaluksi, jota he saattoivat tietoisesti käyttää esimerkiksi äänen sijoitukseen myöhemmin muissa suomenkielisissä näytelmissä, joissa suoraa vertailukohtaa vieraskieliselle näyttelemiselle ei enää ollut.

Opin puheen sijoittamista eli nyt jos haluan sitä tehdä, tiedän mihin se pitää laittaa. (Mies 2)

Vieraalla kielellä näyttelämisen rohkeus ja ulospäinsuuntautuneisuus olivat jättäneet joihinkin opiskelijoihin kannustavan jäljen. *Juhannustanssien* jälkeen opiskelijoilla oli vuorossa *Nummisuutarit*-ooppera, jonka harjoitukset olivat käynnistyneet haastatteluita tehdessä. Osa opiskelijoista koki espanjan puhumisen auttaneen myös laulamiseen:

Nummisuutareissa resitatiivit ja laulaminen ei tunnu niin intimitä ja vaikealta. On rento meininki laulaa. (Mies 6)

Suurin vaikutus espanjan kielen opiskelusta on tullut äänen ja puheen käyttöni. Kun harjoittelimme viimeistä yhteistä produktiota, *Nummisuutarit*-oopperaa, tein mielessäni yhteenvedon. Espanjan puhuminen oli tuonut mukanaan rohkeuden käyttää omaa suomalaista puhetta rennommin. Tämä vaikutti suoraan myös rohkeuteen laulaa, sekä myöskin äänen etisyyden löytämiseen laulussa. [...] Olin hämmästynyt itseäni huomattessani olevani rento suhteessa laulamiseen sekä näyttämöllä olemiseen. Laulamistani puuttui rentous ennen *Nummisuutareita*, enkä luottanut kykyyni tuottaa korkeita ääniä. Espanjan kieli työkaluna oli poistanut kiusallisuuden äänenkäytöstäni. (Lämpsä 1999: 31, 32.)

Johanna Kokko (2001: 24) puolestaan kuvaa opinnäytteessään, miten *Obra Clásica* seuranneessa näytelmässä liikkuminen ja puhuminen tuntui poikkeuksellisen hyvältä:

Päiväkirjamerkintä 24.2. 2001.

Mistähän tämä kummallinen rauha on tullut? On ihanaa olla lavalla Saaban kuningattaressa, vaikkei siinä varsinaisia kohtauksia mulla niin paljon ole, mut tuntuu, että voin liikkua miten haluan eikä tarvii jäykistellä yhtään. Espanja taisi vapauttaa mut tarkkailemasta liikaa itseäni ja kroppa saa liikkua rauhassa. Se rentous kuuluu myös äänessä ja onkin kivaa puhua Montussa, kun tuntuu, että mun ääni kantaa hyvin, vaikkei puhuisi niin kovin lujaakaan.

Opiskelijoiden positiiviset kokemukset jälkikäteen liittyivät osaltaan itsetunnon kohoamiseen, jonka kovaa työtä vaatinut vieraskielinen produktio oli saanut aikaan. Monet kokivatkin itsensä rohkeammiksi tarttumaan uusiin haasteisiin, kun he olivat selvinneet kunnialla vieraalla kielellä näyttelemisestä. Mutta osaltaan ne kertovat myös siitä, että luottamus omaan ääneen, kehoon ja semioottiseen merkitysalueeseen oli kasvanut vieraalla kielellä näytellessä. Sanojen symbolisen tason tyranniasta vapautuminen oli tuonut itsenäisyyttä, "rauhaa" ja "rentoutta" äänen- ja kehonkäyttöön. Äänestä nauttiminen ei ollutkaan näin ollen lisännyt rajoittavaa itsen tarkkailua, kuten ohjaajat usein pelkäävät, vaan vapauttanut siitä.

IV

POHDINTA



8. Yhteenvetoja

Olen tutkinut väitöstyössäni vieraalla kielellä näyttelemisen sekä vieraan kielen aiheuttamien mielikuvien vaikutuksia näyttelijäopiskelijoiden kehonkäyttöön, kehollisuuden kokemukseen, ääneen ja puheeseen. Koska sekä näyttelijän kehollisuuteen että ääneen keskeisesti kuuluu subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välinen rajankäynti ja sekoittuminen, olen lähestynyt opiskelijoiden ääntä ja kehoa sekä ulkoapäin (akustiset analyysit ääninäytteistä, kuuntelu- ja katselukoheet) että sisältäpäin (opiskelijoiden haastattelut sekä oma kokemukseni vieraalla kielellä puhumisesta ja laulamista). Nostan tässä osiossa vielä esiin tutkimuksen tärkeimmät tulokset ja hahmottelen joitain aiheita, joiden tutkiminen jatkossa antaisi lisätietoa vieraalla kielellä näyttelemisestä.

8.1 Semioottisen merkitysmodaliteetin korostuminen

Julia Kristevaa mukaillen olen tutkielmassani kiinnittänyt huomiota semioottisen ja symbolisen merkitystason välillä liikkumiseen. Ne muodostavat yhdessä merkitysten ja subjektiviteetin kokemiseen liittyvän loputtoman jatkumon. Vieraalla kielellä näytellessä sanojen symbolinen – kommunikaation, informaation välittämisen ja ymmärrettävyyden palveluksessa oleva – fenotaso sumentui, kun taas yleensä symbolisen merkitystason varjoon jäävä kielen semioottinen – kehollinen, rytmillinen ja vietillinen – merkitysmodaliteetti tuli selkeämmin esiin. Mitä enemmän semioottinen hallitsee, sitä enem-

män se aktivoi subjektiviteetin ja merkitysten muutoksia ja virtausta (Kristeva 1980: 134; Välimäki 2005: 175). Puheen musiikillinen ja materiaallinen puoli, joita tässä tutkimuksessa olen kutsunut Roland Barthesin genolaulun käsitettä soveltaen genopuheen alueeksi, vahvistui ja alkoi tuottaa puheeseen signifiantsia, kielen ja sen symbolointeihin sitoutuneen representaatoruumiin tuolle puolen kurkottavaa kehollista merkityksenmuodostusta.

Näytyn vieraalla kielellä näyttölemisen projektin ensisijainen tarkoitus ei ole ollut opettaa näyttelijöitä näyttölemään espanjaksi tai italiaksi, vaan löytää tästä prosessista jotain hyödyllistä ”kotimaiseen” näyttölemiseen palatessa. Toiveena on ollut, että vieraan kielen kehollisempi puhetapa auttaisi opiskelijoita kuulemaan ja tuntemaan myös tutun suomen kielen toisin ja kokemaan sitä genopuheena.

Tämän vuoksi tutkimuksen akustisessa osuudessa kokeiltiin, mitä opiskelijoiden suomenkieliselle puheelle tapahtuu, jos he käyttävät siinä mielikuvaa espanjalaisesta puhunnasta. Tulkitseen kuuntelukokeessa annetut arviot opiskelijoiden selkeämmästä artikulaatiosta ja energisemmästä puhetavasta viitteiksi genopuheesta. Mikäli noudatetaan Barthesin suuntaviivoja genolaulun käsitteen transpoinnissa genopuheeksi, vokaalien artikulaatioaseman muuttumista ajoittain jopa liian etiseksi voidaan pitää genopuheen piirteenä, sillä se kertoo kielen foneettisten normien kehollisesta venyttämisestä.⁸⁰ Ääntämisen ja äänen tuottamisen kehollisuudesta nouseva genopuheen taso löytyi näin ollen myös äidinkielestä. Outojen äänneiden ja tavallisuudesta poikkeavien artikulaatioliikkeiden herättämät voi-

80 Kristevan (1984) näkemyksessä äänneet eivät kiinnity ruumiillisuuteen vain ääntymispaikkansa perusteella vaan kytkeytymällä semioottisen khoran vietteihin (kuten oraaliseen viettiin, ks. esim. Kristeva 1984: 153–154). Hänen mukaansa äänneiden semioottinen paikantuminen ja rytmittyminen toimii fenotekstin tasolla kielen foneemivaraston materiaalisena pohjana, mutta pintaan pyrkiessään samalla ylittää sen (Sivuoja-Gunaratnam 2007: 58).

makkaat, aistilliset tuntemukset suun seudulla puolestaan viestittivät genopuheen alueelle siirtymisestä espanjaa puhuessa. Opiskelijat kokivat tietoisuutensa suuhunsa sijoittuvasta äännekartastosta kohonneen ja äänneiden tutkiminen ja maisteleminen nostatti oraalista nautintoa. Foneemit, jotka toisaalta kuuluvat kielen symboliseen, merkityksiä erottelevaan järjestelmään, paljastivat vieraalla kielellä puhuessa semioottisen puolensa ja sitoutumattomuutensa merkitykseen asettuessaan kehollisten vaistojen ja viettien läheisyyteen (ks. Kristeva 1980: 135).

Barthes (1985: 185) uskoi, että jos yhteys oman äidinkielen musiikkiin ja äänneisiin katoaa, tuhoutuu myös kielen ja kehon välinen suhde. Näyttelijällä tämän yhteyden on säilyttävä tuoreena, ettei näyttelemineen kalpene puhutuksi kirjallisuudeksi. Kirstin Linklater (1992: 11) kirjoittaa näyttelijöille suunnatussa kirjassaan *Freeing Shakespeare's voice*, että oraalisen tradition heikettyä painettu sana on irroittanut kielen enenevässä määrin tunteesta ja kokemuksesta ja kieli näivetty emotionaalisen ja sensuaalisen ravinnon puutteesta aneemiseksi. Tämän voisi tulkita toiveeksi semioottisen ja symbolisen tasa-arvoisemmasta liitosta, kun näyttelijä siirtää kirjoitettua tekstiä kehonsa kautta näyttämölle. Koska syrjähyppy vieraan kielen houkuttuusiin auttoi ainakin joitain opiskelijoita kuulemaan oman kielensä musiikkia uusin korvin, se mahdollisesti ja toivottavasti lisäsi myös kiinnostusta etsiä kehollisempaa puhumisen tapaa äidinkielellä näytellessä. Suomen kielen rikas äänneistö antaa näyttelijälle erinomaista materiaalia kehittää genopuheen aluetta.

Vaikka Barthesin luonnehdinnan mukaan *grain* eli äänen ja kielen hankaus on "ruumiin materiaalisuus puhumassa äidinkieltään" (Barthes 1985b: 270), se on mielestäni relevantti käsite kuvaamaan myös kitkaa, jonka vieras kieli saa aikaan yrittäessään sovittautua äidinkielen äänneasetuksiin ja merkityksiin tottuneeseen kehoon.

Ääneen kirjoittuu vastustamattomasti puhujan keho, josta suodattuu ilmoille kehon sisätilojen oudoksi väkeväyttämää kieltä. Kuten aiemmin mainitsin, Barthes (1986) kuuli *grainin* muun muassa venäjäksi laulavan bassolaulajan äänessä eli vieras kieli saattoi auttaa myös Barthesia havaitsemaan tarkemmin laulajan kehon ja kielen välisen hankauksen.

Kuten *Granada*-projektin kokeilu metaespanjan kanssa osoitti, ei ole yhdentekevää, onko kyseessä todellinen eli luonnollinen kieli vai sitä etäisesti jäljittelevä tekokieli, joka aiheutti kohtaukset umpikujaan ajaneen merkitystyhjiön. Tämä tukee Susanna Välimäen (2005: 325) luonnehdintaa, jossa hän kuvaa *grainin* eli äänen ja kielen hankauksen olevan genoa ja fenoa samanaikaisesti. Pelkkä semioottiseen nojaava genopuhe ei riitä tuottamaan tätä hankausta, siihen tarvitaan myös kielen symbolinen taso, jonka puhujan kehollisuus kohtaa.

Anne Sivuolja-Gunaratnamin (2007: 66) mukaan Barthesin ihaileman Charles Panzéran laulutaidetta luonnehtii ”viettelevä rajankäynti kielen ja sen lausumisen (laulamisen) rosoisessa pinnassa, jossa piileskelee Barthesin ’hankaus’. Se ei ole kieltä edeltävää (esimerkiksi jokeltelua) tai ulkopuolista äännähtelyä, vaan sitä määrittää vokaalista taitoa kysyvä kapina kulloinkin laulettua luonnollista kieltä kohtaan, joka ei tuota (vain) signifikaatiota vaan avaa (myös) aukon signifianssiin.”

Tämä käy havainnollisesta kuvauksesta myös vieraalla kielellä näyttelevän näyttelijän genopuheesta ja kapinasta, joka on vierasta kieltä puhuessa väistämätöntä. Kielen symbolinen taso joutuu välillä väistymään semioottisen poikkeuksellista voimaa, kun puhuja vääntää ja vaivaa suussa espanjan kielen kylläkin tunnistettavaksi mutta oudoksi (kuten espanjaa ymmärtävä yleisö kertoi). Näyttelijä siis sukkeltelee näytellessään symbolisesta semioottiseen ja takaisin.

Välillä hän saa otteen sanojen semanttisista merkityksistä, välillä ne vajoavat semioottisen tason alle, jolloin puheen kehollinen merkitystaso, signifianssi, avautuu. Merkitykset tuntuvat välillä katoavan tyystin vieraan kielen tuntemattomuuteen, ja toisaalta juuri tästä outoudesta ja puhutun kielen materiaalisuudesta nousee mahdollisuus signifianssiin. Vaikka symbolinen merkitystaso heikentyy vieraalla kielellä näyttelemisessä, siitä ei seuraa täydellistä merkityksettömyyttä, non-sensea, vaan merkitysten hajaantumista ja uudelleenmuotoutumista arvaamattomilla tavoilla puhujan kehossa. Kyse on Kristevan (1984: 50, 59) sanoin taiteen käytännöille tyypillisestä ”toisen asteen teettisyydestä”, semioottisen khoran työskentelystä kielen sisässä, mikä siirtää teettisen ja subjektiviteetin paikkaa. Se avaa väylän merkitysten tiivistymisille ja avautumisille, tiedostamattomasta virtaaville metonymioille ja metaforille sekä intertekstuaalisuudelle (ks. myös Kristeva 1984: 59–60). Tämä parhaimmillaan laajentaa näyttämöllisiä merkityksiä.

Tor-Björn Hägglund on hahmotellut kuvaa luovasta ihmisestä artikkelissaan *Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa*. Siihen kuuluvat Hägglundin (1985: 127–128) mukaan muiden muassa kerroksellisuus, persoonallisuuden eri kehitysvaiheiden mukanaolo sekä monta omakuvaa, joista yksi muodostuu luovan henkilön kyvystä samastua yhtä aikaa sekä itsessään uutta kehittävään ja synnyttävään äitiin että tuntemattomaan tunkeutuvaan, hedelmöittävään isään. Myös näyttelijän luova suhde kieleen koostuu mielestäni ”maternaalisen” eli semioottisen modaliteetin sekä ”paternaalisen”, symbolisen modaliteetin julkeasta liitosta. Vieraalla kielellä näyttelemineen on yksi tapa tutustua paremmin symbolisen takana piilottelevaan semioottiseen ja tuoda se näyttelijän tietoisuuteen sekä näyttelijäntyötä että subjektiviteettia laajentavana voimavarana.

8.2 Arkaainen kokeminen

Opiskelijoiden haastatteluissa esiin tulleet semioottisen merkitystason voimistumiseen liittyvät ruumilliset kokemukset muistuttavat psykoanalyttisessa kirjallisuudessa hahmoteltuja, varhaislapsuuden elämysmaailmoita. Näille on tyypillistä eri aistimodaliteetit ylittävä ja yhdistävä, laaja-alainen kehollisen kokemisen tapa. Konesteettista havainnointia, vitaaliaffekteja sekä amodaalista havaitsemista, joita pidetään arkaaisina kehollisen kokemisen muotoina, esiintyi opiskelijoiden kokemuksissa. Useimmiten aikuinen ei yleensä ole juurikaan tietoinen tällaisista kokemisen tavoista ja hänen on vaikea kuvata niitä sanojen avulla, sillä kokemusten juuret löytyvät esikielelliseltä ajalta. Tämä verbaalisen kuvaamisen vaikeus oli yleistä myös opiskelijoiden haastatteluissa.

Yhteydessä arkaaiseen preverbaaliseen maailmaan ei ole kyse taantumisesta tai naiiviudesta; arkaainen kokemusmaailma on osa inhimillistä jokapäiväistä todellisuutta, vaikka se usein esiintyykin siinä peiteltynä ja alitajuisena kerrostumana (ks. Kurkela 1994: 435). Arkaaisen kokemisen tapoja ovat muun muassa René A. Spitzin (1974: 151–152) luettelemat vauvan ensimmäisten elinkuukausien aikana vastaanottamat signaalit, kuten asento, jännitys, värinä, ihon ja ruumiin kosketus, rytmi, tempo, äänen korkeus, sävy ja sointi. Aikuiset, jotka ovat onnistuneet säilyttämään kyvyn käyttää hyväksi näitä usein surkastuneita kategorioita, ovat Spitzin mukaan herkkyydeltään jonkin verran keskimääräisestä länsimaisesta ihmisestä poikkeavia erikoislahjakkuuksia kuten säveltäjiä, muusikoita ja tanssijoita (Spitz 1974: 152). Tähän joukkoon on syytä laskea myös monet tähän tutkimukseen osallistuneet näyttelijäopiskelijat, joiden haastattelussa raportoimat keholliset kokemukset syntyivät nimenomaan Spitzin mainitsemien aistiärsykkeiden havaitsemisesta.

Semioottiseen khoraan liittyviä, arkaaisia merkityksenmuodostuksen ja havaitsemisen tapoja on pidetty tyypillisinä musiikin kokemisessa (esim. Rechartd 1984; Lehtonen 1996; Välimäki 1998). Psykoanalyttisessä musiikintutkimuksessa musiikki toimii representaationa tai retrospektiivisena fantasiana subjektiviteetin kehitysvaiheesta, jossa hän siirtyy Imaginaarisesta Symboliseen (Välimäki 2005: 156). Vieraalla kielellä näytellessä puheen havaitsemisessa korostuivat musiikilliset elementit kuten äänen värit, rytmit, tempo ja intonaatio. Kielen semioottisen puolen painottuminen voi tuottaa retrospektiivisiä tiloja ja fantasioita Imaginaarisen alueesta, mutta tämän tutkimukseni perusteella myös todellisia fyysisiä kokemuksia arkaaisista kokemustyypeistä. Vaikka niiden lähtökohta on kaivautuneena kehon varhaisimpiin ajallisiin kerrostumiin, ne toteutuvat tämänhetkessä, kokevassa kehossa. Nämä kokonaisvaltaiset keholliset kokemukset muistuttavat kehoa ympäröivän akustisen peilin heijastuksia, jossa subjekti on kuvitteellisen muodostumisen tilassa.

8.3 Ulospäin suuntautuva näyttelemisen ja puhuminen

Tutkimuksen lähtökohtana oli pyrkimys selvittää, voiko vieraskielistä puhetta soveltaa etisemmän artikulaatioaseman löytymiseen myös omasta äidinkielestä.

Huolellista ääntämistä ja kielen sijoittamista eteen harjoiteltiin vieraskielisten repliikkien opettelemisen yhteydessä tietoisesti. Näytelijät kokivatkin puheensa suuntautuvan eteen espanjaa puhuessa, mikä tuntui voimakkaina resonanssituntemuksina kasvojen etuosassa ja rinnassa. Vokaalitutkimuksessa kävi ilmi, että jos suomalaisia vokaaleja ääntää käyttäen apunaan mielikuvaa ja kokemusta espanjan kielen ääntämisestä, monien vokaalien toinen formantti nousee

taajuusasteikolla. Nämä vokaalit arvioitiin kuuntelukokeessa myös etisemmin äännetyiksi. Tämä tulos antaa olettaa, että mielikuvaa vieraasta kielestä (ainakin espanjasta) voi käyttää apuna, kun pyrkimys on löytää etisempi ääntämistapa suomalaisissa vokaaleissa.⁸¹ Sen sijaan jatkuvaan luentaan kohdistuneessa kuuntelukokeessa ei perkeptuaalisesti koettu artikulaatiosijoituksen muuttuneen. Toisaalta miesten espanjalaisittain luetuissa näytteissä kuultiin kirikkaampaa äänen väriä, joka saattaa viitata etisyyteen.

Alkuperäinen pyrkimys vieraan kielen etisemmän puhettavan soveltamisesta suomenkieliseen puheeseen korvautui kuitenkin tutkimusprosessin aikana havainnolla kehosta, jonka puhe ja eleet suuntautuvat yhtäläillä eteen- ja pois päin. Näyttelijät elehtivät runsaammin ja eleet suuntautuivat arvioitsijoiden mielestä ylös- ja ulospäin espanjaksi näytellessä. Opiskelijat itse kokivat näyttelemisensä rohkeammaksi, ulospäinsuuntautuvammaksi, jopa julkeaksi. Katselukokeen arvioinnit olivatkin yleensä samansuuntaisia kuin opiskelijoiden omat havainnot kehonkäytöstään.

Olen taipuvainen näkemään yhteyden kehon sisätilaa ja kehon pintaa koskevien kokemusten sekä ulkoapäin havaittujen liikkeiden ja eleiden välillä. Opiskelijoiden liikkeet espanjaksi näytellyissä kohtauksissa arvioitiin virtaavammiksi kuin suomenkielisissä kohtauksissa. Myös opiskelijat itse kokivat kehonkäyttönsä virtaavammaksi. Kehollisella virtaavuuden kokemuksella voi sanoa olevan yhteys vitaaliaffekteiksi luettavaan arkaaiseen liikekokemukseen. Toisaalta opiskelijoiden eleet arvioitiin eteen- ja ulospäin suuntautuviksi eli

81 Koska kaikki muutokset ääniväylässä vaikuttavat formanttitaajuuksiin, voidaan formanttitaajuuksien perusteella tehdä vain aikaisempiin tutkimuksiin nojautuvia oletuksia artikulaatioelinten asemasta ääntöhetkellä. Tiedon varmistamiseksi täytyisi tehdä vaikkapa magneettiresonanssikuvaus, joka on kuitenkin käytännössä niin hankalasti toteutettavissa ja kohenkilölle epämiellyttävä, etten katsonut sitä tarpeelliseksi tähän tutkimukseen.

virtaus tuntuu suuntautuneen sisätilasta kehon pinnan voimistuneen tuntemuksen kautta rohkeammin ulos. Kyseessä voi olla näyttelijän kannalta positiivinen kehollisen merkityksenmuodostuksen kehä: voimistuneet kehontuntemukset liikuttavat kehoa enemmän, toisaalta liikkuvampi keho puolestaan lisää entuudestaan kehollisia kokemuksia.

Opiskelijoiden ekstroverttiin näyttelemisen tapaan saattoi vaikuttaa myös härkätaistelun ja flamencon värittävä kulttuurinen stereotypia tulisesta espanjalaisesta luonteesta, jota opiskelijat yrittivät tietoisesti tai tiedostamattaan jäljitellä. Vieraan kielen harjoittaminen tuntui vapauttavan suurimman osan näyttelijäopiskelijoista rohkeaan äänenkäyttöön ja selkeään ääntämiseen, kun omaan äidinkielen liittyvä merkityshistoria ja äänen tuottamisen tottumukset eivät kahlinneet heitä. Tämä liittyi myös oudolta kuulostavan kielen sointiasun synnyttämiin mielikuviiin ja eleisiin, jotka ohjasivat opiskelijaa roolin rakentamisessa toisenlaiseen suuntaan kuin omalla äidinkielellä näytellessä. Harjoittellessaan ja esittäessään *Juhannustansseja* monet opiskelijoista hahmottivat itsensä kiivaammiksi ja temperamentikkaammiksi puhujiksi kuin yleensä. Tämä heijastui myös suomenkielisiin luentanäytteisiin, jotka opiskelijat puhuivat ajatellen espanjan kielen luonnetta. Niissä oli havaittavissa usein puhekorkeuden ja -voimakkuuden nousua, äänen kiinteytymistä, nopeampaa puhe-temppoa, tehokkaampaa artikulointia sekä yleistä puheen energisyyttä. Myös laajaa sävelkorkeusvaihtelua, joka oli tyypillistä sekä opiskelijoiden suomalaisissa että espanjalaisissa repliikeissä, voidaan pitää dynaamisen puhumisen merkinä.

”Toiseksi muuntuminen” ja sitä kautta oman ruumiin havaitseminen hetkellisesti toisenlaisena lienee osa näyttelijäntyön viehätystä ylipäättään ja yksi syy, miksi ihmiset hakeutuvat näyttelijän ammattiin (esim. Houni 2000). Tältä osin voi sanoa, että vieraalla kielellä näytte-

leminen on yksi tapa juurruttaa puheen kanssa työskentelyä syvälle näyttelemisen perusteisiin.

Kiinteä, jopa puristeinen ääni, jota monet opiskelijat käyttivät, on vastakohta huokoiselle, hypofunktionaalille, pehmeälle äänelle, joka usein assosioidaan läheisyyteen ja intiimiyteen (ks. van Leeuwen 1999: 133). Intensiteetiltään voimakas, kiinteä ääni puolestaan liitetään usein sosiaalisesti voimakkaaseen, tilaa vaativaan ihmiseen. Näyttelijöiden äänen lisääntynyt voimakkuus ja kiinteys espanjaa puhuessa sopiikin yhteen hyvin sen kanssa, että näyttelijät pitivät puhetapaansa julkisena ja julkeana. Koska äänen korkeus nousee voimakkuuden lisääntyessä, myös korkeus voidaan joissain tapauksissa liittää kohonneeseen statukseen ja voimaan. Miehet saattavatkin joskus nostaa äänen korkeutta dominoidakseen sekä vaikuttaakseen itsevarmoilta (van Leeuwen 1999: 134, 141). Tältä osin joidenkin miesnäyttelijöiden voimakkaampi ja korkeampi ääni luentatehtävässä, jossa käytettiin mielikuvaa espanjalaisesta puhumisesta, sopii kuvaan ulospäinsuuntautuneisuudesta ja rohkeudesta.

Useimmiten äänenkorkeutta tulkitaan kuitenkin synnynnäisen frekvenssikoodin avulla, joka toimii sekä lajien- että kieltenvälisesti. Sen mukaan korkea ääni useimmiten assosioituu ”pieneen ääntelijään”, toisin sanoen alistuvaan, nöyrään ja kilttiin käyttäytymiseen, ja matala ääni ”suureen ääntelijään” eli dominoivaan, aggressiiviseen ja uhkaavaan käyttäytymiseen (Bauer 1987; Ohala 1983, 1984). Muutama miesopiskelija sanoikin haastattelussa, että puristeisuus äänenkäytössä (ja sen myötä sävelkorkeuden nouseminen) saattoi liittyä epävarmuuteen repliikeistä ja omasta näyttelemisestä, ”selviytymiskamppailusta”, joka lisäsi kehon lihasjännitystä. Niinpä kyse voi joidenkin kohdalla olla yrityksestä peittää epävarmuus ja viestittää ulospäin kyvystä kontrolloida tilannetta.

Opiskelijat kokivat, että ulospäin suuntautuvien tunteiden ilmaiseminen helpottui vieraalla kielellä, kun taas intiimimpien, introverttien tunteiden ilmaisu vaikeutui. Heidän mielestään näytteleminen muuttui pääsääntöisesti emootioiltaan, etenkin kategorisilta affekteiltaan, keveämmäksi ja pinnallisemmaksi. Syynä tähän lienee se, että sanojen totutut, näyttelijöiden henkilöhistoriaan ja kehon muistiin kiinnittyvät merkitykset joutuivat liikkeeseen, eivätkä löytäneet ankkuripaikkaa opiskelijoiden muuntuvasta kehollisuudesta.

Julia Kristeva (1992: 24–25) vertaa kehon syvyyksiin kaivautunutta äidinkieltä ja kehon pintaan kuin uudeksi ihoksi tai kevyeksi peitteeksi asettunutta vierasta kieltä toiseuden teemaa tarkastelevassa teoksessaan *Muukalaisia itsellemme*:

Olla puhumatta äidinkieltä. Asustaa oudon puheen soinnissa, järkeilytavoissa joita ei löydy ruumiin yömuistista, lapsuuden kirpeänmakeasta unesta. Vaalia sisällään – kuin salaista hautaa tai vammaista lasta, rakastettua ja hyödytöntä – tätä entisyyden kieltä, joka kuihtuu muttei jätä sinua koskaan. Edistyt uuden kielen hallinnassa niinkuin itseä voi ilmaista algebran tai viulun avulla. Voit tulla mestariksi tässä uudessa taidossa; se antaa sinulle sitä paitsi uuden olemuksen, joka on instrumenttisi tavoin keinotekoinen ja jalostunut – jalo, jotkut sanovat. Tunnet että uusi kieli on ylösnousemuksesi: uusi nahka, uusi sukupuoli.

Vieraalla kielellä näytteleminen ja puhuminen miellettiin usein leikkimiseksi. Leikkikaluna toimi omasta habituaalisesta kehosta poikkeava ”espanjalainen keho”. Opiskelijat kokivat tietoisuutensa kehon suunnista ja eleistä kohonneen, joten roolihahmon kuvitteellinen keho oli yleensä hyvin tarkasti ohjattu.⁸² Tosin kaikki opiskelijat itse

82 Kehollisen muodon taju kuuluu Michael Chekhovin (1985) mukaan niihin kolmeen ominaisuuteen, jotka näyttelijällä pitäisi olla hallussaan koko ajan. Kaksi muuta ovat keveyden sekä kokonaisuuden tuntu, jotka myös toteutuivat näyttelijäopiskelijoiden kokemuksissa.

eivät huomanneet elehtivänsä enemmän espanjaksi näytellessään, vaikka katselukokeessa todettiin sekä miesten että naisten eleiden määrän lisääntyneen. Ainakin osin tiedostamattomiksi voidaankin ajatella kielen semioottisten, musiikillisten piirteiden, kuten rytmin vaikutus eleisiin.

Vieraalla kielellä näytellessä yhdistyvätkin kiehtovasti uusiutuvan kehonkuvan keveys ja näennäinen historiattomuus sekä kielen semioottinen merkitystaso, joka nostaa äänen kautta kaikuja varhaislapsuuden kehollisesta kokemusmaailmasta ja Kristevan (1992: 24) sanoin ”ruumiin yömuistista”. Monen vieraalla kielellä näytelleen opiskelijan kokemukseen sopisi myös musiikintutkija Anne Tarvaisen (2006a: 268) kuvaus laulaja Björkin luomasta äänellisestä minästä: ”Hän liukuu ruumiilliselle tasolle, jossa hän ei vapaudu lihasta vaan kielestä, joka määrittelee lihan tietynlaiseksi. Laulun minä ei koekaan enää ruumistaan ahdistavasti maahan sidotuksi, vaan löytää siitä mahdollisuuden vapautumiseen, leikkiin ja liikkeeseen.”

8.3.1 Puheen ja liikkeen energisyys

Opiskelijat kokivat vieraalla kielellä puhumisensa energiseksi ja kuuntelukokeessa heidän käyttämänsä mielikuva vieraasta kielestä sai arvioitsijoiden mielestä varsinkin naisten suomenkielisen puheen kuulostamaan energiseltä. Tutkimus tuotti jonkin verran tietoa siitä, millaista puhetta ylipäättään pidetään energisenä. Energisyyden vaikutelma kuuntelukokeessa liittyi puheen akustisista parametreista perustajuuden (joka perkeptuaalisesti vastaa äänen korkeutta) ja keskiäänitason (voimakkuuden) nousuun sekä äänienergian lisääntymiseen 2–5 kHz:n taajuudella keskiarvospektrissä (mm. äänihuulten sulkunopeutta ja -tiiviyttä heijastelevan spektrin kaltevuuden loiventumiseen). Kuuntelukokeessa arvioiduista puhepiirteistä etenkin nopeuden kasvulla, mutta jonkin verran myös äänen kiinteyden,

kirkkauden, artikulaation etisyyden ja puheen selkeyden lisääntymisellä oli yhteys vaikutelmaan energisestä puheesta.

Kaiken kaikkiaan energiseltä on kuulostanut se, että opiskelijat puhuivat aktiivisesti ja tarkasti artikuloiden. Uuteen kieleen ei tottumus ole laskenut kehoa laiskistuttavaa vaikutustaan, eikä opiskelijoilla ole vielä tajua ”luontevoittaa” vieraskielistä puhettaan esimerkiksi huolimattomalla ääntämisellä. Näin ollen vierasta kieltä ja sen suomalaisen suuhun vaikeasti sovitettavia äänneitä on vaikea puhua veltosti. Tämä luultavasti havaittiin kuuntelukokeessa, jossa arvioitiin, että mielikuva espanjasta suomea puhuessa sai opiskelijat ääntämään myös äidinkieltään selkeämmin.

Katselukokeessa sen sijaan liikkeen energisyyden ei katsottu kohonneen espanjaksi näytellessä, vaikka esimerkiksi eleiden määrän arvioitiin lisääntyneen ja eleiden laatu arvioitiin ulospäinsuuntautuvammaksi. Näyttelijöiden kokema energisyyden lisääntyminen vieraalla kielellä näytellessä saattaaakin olla enemmän yhteydessä esimerkiksi äänen voimakkuuden ja resonanssituntemusten lisääntymiseen. Myös joidenkin opiskelijoiden kuvaama nopeuden tuntu liittyyneen puhumisen, ei niinkään liikkumisen tempoon. Toisaalta sekä energisyyden että nopeuden matala reliabiliteettikerroin, joka kertoo vaikeudesta arvioida näitä parametrejä katselukokeessa, ei anna lupaa vankkojen päätelmien tekoon.

Energisyyden vaikutelma katselukokeessa oli korrelaatiolaskelman mukaan joka tapauksessa yhteydessä etenkin liikkeiden nopeuteen sekä eleiden määrään ja ylöspäin suuntautumiseen. Myös liikkeiden keveys ja virtaavuus sekä eleiden suuntautuminen ulospäin korreloivat tilastollisesti merkitsevästi energisyyden vaikutelman kanssa. Nämä tulokset kertovat siitä, millainen kehonkäyttö ylipäätään lisää energisyyden vaikutelmaa näyttämöllä.

8.3.2 *Äänen kantavuus*

Espanjalainen mielikuva tuntui nostavan äänen voimaa sekä äänienergiaa keskiarvospektrin korkeammilla (2–5 kHz) taajuuksilla siten, että spektrin kaltevuus väheni. Myös joidenkin opiskelijoiden äänen korkeudella oli taipumus nousta. Vokaalit puolestaan muuttuivat etisemmiksi espanjalaisen mielikuvan avulla ja niiden toinen ja kolmas formantti lähestyivät taajuusasteikolla toisiaan. Miesopiskelijoiden luentaääni arvioitiin merkitsevästi kirkkaammaksi, kun he käyttivät apunaan espanjan puhumisen kokemusta. Kaikki nämä piirteet viittaavat äänen kantavuuden lisääntymiseen.

Myös äänen kiinteys, joka indikoi tiiviimpää äänihuulisulkuva, voi lisätä kantavuutta. Kun näyttelijät lukivat suomalaista tekstiä jäljitellen espanjalaista äänenkäyttötapaansa, heidän äänensä arvioitiin kuuntelukokeessa kiinteiksi, jotkut jopa puristeisiksi. Sen sijaan espanjaksi näytellessä opiskelijat eivät kokeneet replikoineensa puristeisesti, vaan suurin osa koki äänen laatunsa useimmiten paremmaksi. On mahdollista, että liiallinen lihastyö liittyikin ennen kaikkea espanjalaisen mielikuvan käyttämiseen suomenkielisessä luennassa, eikä niinkään espanjankieliseen replikointiin. Ainakaan laboratoriossa nauhoitettujen espanjalaisten repliikkien spektrin kaltevuudessa ei ollut eroa suomenkielisiin repliikkeihin verrattuna (tosin naiset puhuivat espanjankielisen tekstinsä kyllä hieman kovempaa ja korkeammalta kuin vastaavan suomenkielisen). Jotta opiskelijat olisivat voineet puhua rennosti tehtävässä, jossa hyödynnettiin mielikuvaa espanjalaisesta puhetavasta, heidän olisikin luultavasti pitänyt saada harjoitella enemmän. On mahdollista, että jos opiskelijoiden olisi annettu harjoitella kunnolla ennen nauhoitusta suomalaisten vokaalien ääntämistä ja suomenkielisen tekstin lukemista espanjalaisittain, liiallista yritystä ei ehkä olisi esiintynyt tässä määrin. Toisaalta se, mikä espanjalaisella mielikuvalla höystetyissä näytteissä kuulosti liialliselta

voimankäytöltä, saattaa näyttämöllä olla sopivaa lyhytaikaisessa käytössä. Voimakkaan, korkean ja puristeisen äänen pitkäkestoisella käyttämisellä on kuitenkin yhteys äänihuulikuormitukseen, ääni-ongelmien kokemiseen ja äänihäiriöiden syntyyn, joten sitä on syytä välttää (ks. esim. Gray 1991; Jiang & Titze 1994; Laukkanen, Ilomäki, Leppänen & Vilkmán 2006; Mäki, Niemi, Lundén & Laukkanen 2001; Rantala & Vilkmán 1999; Sodersten, Granqvist, Hammarberg & Szabo 2002; Stone & Sharf 1973.)

Joidenkin opiskelijoiden taipumus puristeisuuteen voi heijastella etisyyden liioittelemista. Joissain äänenkäyttöä koskevissa kirjoissa ja tutkimuksissa (esim. Gardiner 1968; Kähkönen 1997) liiallista pyrkimystä etisyyteen on pidetty varsinkin laulussa vahingollisena, koska se saattaa johtaa puristeiseen äänentuottoon, joka puolestaan aiheuttaa ääneen liian terävän ja kapean soinnin (ks. myös Vurma & Ross 2002).

Spektrin kaltevuuden vähentymisen on todettu liittyvän parantuneeseen projektiokykyyn, mutta myös yleisen äänitason voimakkuuden nousu ja kuuntelukokeessa arvioitu äänen kiinteyden lisääntyminen liittyvät Pinczowerin ja Oatesin (2005) mukaan siihen, että asiantuntijat pitävät näyttelijän äänen kantavuutta parempana. Vaikka tässä tutkimuksessa äänen projektiokykyä ei perkeptuaalisesti arvioidukaan (koska pidän sen arvioimista nauhalta hieman keinotekoisena ja vaikeana), spektrin kaltevuuden loiventuminen, keskiäänitason kohoaminen, toisen ja kolmannen formantin lähentyminen vokaaleissa sekä viitteet äänen mahdollisesta kirkastumisesta ja kiinteytymisestä, artikulaation etistymisestä ja selkeytymisestä ja ylipäättään puheen energisyydestä antavat mahdollisuuden päätellä, että mielikuvaa vieraasta kielestä voi käyttää äänen kantavuuden vahvistamiseen näyttämöllä. Kantava, selkeä ääni sekä eleiden lisääntyminen ja laajentuminen pois päin kehon läheisyydestä kertovat kaikki ulospäin suuntautuvasta näyttelemisen ja puhumisen tavasta.

Varsinkin miehillä oli 1999 nauhoitetussa normaaliluennassa loivempi spektrin kaltevuus sekä hieman (ei tosin tilastollisesti merkitsevästi) kohonnut äänenpainetaso verrattuna vuotta aiemmin, ennen espanjan harjoittamista taltioituun luentaan. Tämä saattaa viitata siihen, että espanjan harjoittamisella on ollut jonkin verran myönteistä vaikutusta opiskelijoiden ääneen, sillä muuta säännöllistä äänen harjoitusta heillä ei nauhoitusten välillä ollut. Tällaista päätelmää ei kuitenkaan tämän tutkimuksen perusteella voi varmuudella tehdä, sillä se vaatisi tuekseen kuuntelukokeen, jota näiden näytteiden väliseen vertailuun ei tässä tutkimuksessa järjestetty.

Optimaalisen äänen kantavuuden lisääntymisen on katsottu tarkoittavan hengitystekniikan ja resonaattorien tehokasta ja tasapainoista yhteistyötä sekä ymmärrettävää tekstin käsittelyä ilman huomattavaa lihastyön kasvua (Raphael 1984). Tämä määrittely taitaa kuitenkin sulkea suuren osan nuorista näyttelijöistä ulkopuolelleen. Näyttelijän formantin voimistuminen ainoastaan edellä mainituin keinoin saattaa liittyä näyttelijän kokeneisuuteen ja taitavuuteen äänenkäyttäjänä (Pinczower & Oates 2005). Mahdollisesti kuitenkin myös näyttelimestapojen ja ääni-ihanteiden erilaisuus nuorten ja vanhempien näyttelijöiden välillä vaikuttaa siihen, että nuoret vahvistavat ääntään enemmän vimmallalla kuin perinteisellä kajetuksella.

Jos vierasta kieltä haluaa käyttää apuna vokaalisijoituksen muuttamiseen tai äänen kantavuuden lisääntymiseen, se vaatii opettajan tarkkaa ohjausta ja kontrollia, jotta vältettäisiin liioittelu ja turha ponnistelu. Ääniopettajan on opetettava näyttelijäopiskelijaa kontrolloimaan lihasvoiman käyttöä, jotta vältytään äänihuulten liialliselta kuormitukselta. Lisäksi opiskelijaa on syytä opastaa etsimään vieras-kielistä intonaatiota enemmän sävelkulun vaihtelulla kuin pelkällä puhekorkeuden nostamisella. Energisen näyttelimestyylin ja äänihygienian yhdistämisessä riittääkin näyttelijäntyön ja puhetekniikan opettajille työsarkaa.

8.4 Äänen merkitys kehon hahmotuksessa

Haastatteluissa kävi ilmi, että vieraalla kielellä näyttelemisen aiheutti vahvempia resonanssituntemuksia ja kehotietoisuuden herkimistä suurimmalla osalla opiskelijoista. Opiskelijat raportoivat tarkasti erillisiä kehonosia, jotka he kertoivat kokeneensa voimakkaammin (erityisesti kasvot ja rintakehä). Kyseessä saattaa olla etisemmän ääntämistävän aiheuttamat kokemukset tai se, että outo tilanne herätti opiskelijat havaitsemaan sellaista, jota he eivät tottumuksen turvuttavan vaikutuksen vuoksi normaalisti havaitse. Monet, erityisesti naiset, kertoivat lisäksi voimakkaista kehon sisätalakokemuksista ja kehon havaitsemisesta kokonaisuutena.

Kun näyttelijäopiskelija puhuu itselleen vierasta kieltä, joka ei aluksi tunnu sopivan hänen suuhunsa, hän joutuu opettelemaan sitä tavallaan kuin lapsi, joka kehittäessään kielimielikuvia koko ajan sen rinnalla tutkii omaa ruumistaan ja sen käyttökelpoisuutta (Greenacre 1971: 66; Hägglund ja Piha 1979: 9). Oppimisessa ja puhumisessa korostuvat sanojen fyysisyys ja suulla leikkiminen, joka nostattaa puhumiseen nautintoa. Aina vieraaseen kieleen tutustuessa oudot äänteet herättävät aluksi kehon tuntemukset, mutta oletetaan, että kielen tullessa tutummaksi keho siirtyy vähitellen taka-alalle. Käyttäessämme merkkiä emme pidä sen fyysisistä olomuotoa enää olennaisena vaan huomio kiinnittyy tarkoitukseen. Sisäistettyämme oppimisen myötä merkin osaksi sanastoamme se siis katoaa havaintomme keskiöstä ja asia, johon merkitsijällä viitataan, on tämän jälkeen huomiomme polttopisteessä (Leder 1990: 121). Näin ei kuitenkaan ehtinyt käydä näyttelijäopiskelijoille espanjan kielen kanssa. He eivät oppineet hallitsemaan kieltä vaan kieli hallitsi heidän kehoaan koko prosessin ajan.

Tässä tutkimuksessa outous, vieraus ja muukalaisuus osoittautuvat keskeisiksi selittäviksi tekijöiksi sille, miksi opiskelijat ovat olleet

”tuntosarvet kohollaan” havainnoidessaan kehoaan ja ovat kyenneet ajattelemaan itsensä ja kehonsa toisin. Paradoksaalisesti vieraus voi tuoda lähemmäksi itseä, sillä kyse on ennen kaikkea etäännyminen kielen mukana omaksutuista kehollisista identifikaatioista. Kielen symbolisesta tasosta tulee vieraampi ja etäännytetympi mutta kehosta ja äänestä läheisempi. Ei voi sanoa, että opiskelija ”näkee itsensä uusin silmin”, koska kyse on oikeastaan kehon visuaalisen representaation jäämisestä taka-alalle ja eletyn kehon sisäisen, proprioseptisen havaitsemisen voimistumisesta. Kyse on enemmänkin siitä, että puhuessaan vierasta kieltä näyttelijä on Maurice Merleau-Pontyn (1987: 144) sanoja mukaillen soiva olento, joka kuuntelee kurkullaan värähtelyään sisältä käsin.

Merleau-Pontyn filosofiassa kieli on ilmeitä, eleitä ja liikkeitä ja kielen merkitys kytkeytyy suoraan puheeseen, ei sitä edeltävään ajatukseen (Heinämaa 1996: 175). Tällainen näkökulma tukee Lorcan lauluihin pohjautuvassa esityksessä, La Tararassa, laulajana saamaani kokemusta siitä, että jokaisen kielen erityislaatuinen musiikki välittää omanlaisiaan kehollisia olemassaolemisen tapoja. Esityksen käsi-ohjelmassa kirjoitin: ”uskon, että kieli, ei ainoastaan sanat ja niiden merkitys, vaan myös äänneiden kokoonpano, kielen rytmi, melodia ja niiden aiheuttama hengitys, kantaa mukanaan käsitystä kehollisuudesta ja maailmassa olemisen tavoista eikä siten voi olla vaikuttamatta puhujaansa ja laulajaansa; ei vaikka tämä olisi lähtöisin täysin erilaisesta kulttuurista.”⁸³

83 Tästä ajatuksesta nousee kiinnostavaa pohdittavaa: onko suomen kielen alamäkeä laskevalla intonaatiolla jokin yhteys siihen vähäeleiseen tapaan, jolla Suomessa useimmiten puhutaan? Identifioituuko ihminen kehoonsa eri tavoin eri kielissä? Ja johtuuko se mahdollisesti siitä, että äänen ja puheen aiheuttamat fyysiset tuntemukset vaikuttavat kehon hahmottamiseen?

Tällöin voidaan ajatella, että espanjan kielen oudot äänteet, into-naatio ja rytmit muuntavat suomalaista kehoa, johon ne asettuvat. Kieltä voi ajatella yhtenä ihmisen luomana artefaktina tai materiaa-lisen toiminnan muotona, joka saa merkityksensä kehollisina käytän-töinä sosiaalisissa konteksteissa (ks. Burkitt 1999). Kuten vasara tai ruuvimeisseli muuttaa kokemustamme käsivarresta ja kädestä, kieli, jota käytämme, muuttaa kokemustamme kehosta. Jos keho asettuu muutosvastarintaan, syntyy konflikti, joka tyhjentää sanat niiden ke-hollisesta merkityksestä. Tämän vuoksi ne opiskelijat, joiden oli vai-kea asettua alttiiksi sanojen semioottiselle vyörylle ja kehonkuvan muutokselle, kokivat näyttelmissänsä vieraalla kielellä epämielek-kääksi ja pinnalliseksi.

Voisi siis sanoa, että sovitellessaan outoa kieltä suuhunsa opis-kelija tulee luoneeksi uudenlaista, tottumuksista poikkeavaa mieli-kuvaa ruumiistaan. Varsinkin naisille espanjaksi näyttteleminen tuntui olevan vapauttava kokemus. Se ei liittynyt pelkästään omien totun-naisten ruumiillisuuden rajojen ylittämiseen, vaan myös irrottautu-miseen joistakin kehon ulkopuolisista, sosiaalisista määrittelyistä. Naiset kokivat ottavansa rohkeasti enemmän tilaa näyttämöllä, mikä näyttäytyi lisääntyneenä ja ulospäin avautuvana elehtimisenä. Nais-ten tottumusta sulkea kehonsa ristityillä käsillä ja jaloilla on pidetty pelkona siitä, että vapaa, aktiivinen suuntautuminen ulospäin kutsuu objektivoimaan naista (Young 1990: 155). Koska nainen joutuu kiin-nittämään jatkuvasti vartalonsa huomiota, feministisessä keskuste-lussa on väitetty, että tämä estää häntä suuntautumasta todellisiin päämääriinsä.

Näyttelijäopiskelijanaisten haastatteluissa kävi kuitenkin ilmi, että eletyn kehon tietoisuuden voimistuminen vähentää tarvetta seurata objektikehoa koskevia ruumiillisia ihanteita ja tuo nautin-toa omasta ruumiista sellaisena kuin sen havaitsee. Uudet ruumiin-

tekniikat, tässä tapauksessa vieras kieli, voivatkin antaa uuden näkökulman yleisiin, totuttuihin toimintamalleihin (ks. Hakkarainen 1995).

Espanjan kielen suojaava vaikutus antoi monille naisnäyttelijöille rauhan kehittää roolihenkilölleen itsenäisesti toimivan ja ulospäin suuntautuvan kuvitteellisen kehon. Monet ilmaisivat tyytyväisyytensä myös siihen, että he saivat kehollisella tulkinnallaan nostettua roolihenkilönsä kielen ja miehen alistamasta asemasta ja silti pitämään heidät naisellisina.

Tunne itsestä kehittyi sen pohjalle, mikä käsitys meillä on kehostamme ja miten se liittyy meidät maailmaan. Mielikuvat, joita kehitämme itsestämme ja kehostamme perustuvat toisaalta tuntemukseen omasta ruumiillisuudesta ja toisaalta tapaan, jolla kulttuuriset representaatiot välittävät ruumiillisuutta (ks. Frank 1991). Näin ollen mielikuva kehosta, kehonkuva, ei ole identtinen todellisen ruumiin kanssa, vaikka se perustuukin kehon kehittyviin taitoihin ja kykyihin (ks. Burkitt 1999: 76). Voimme kuitenkin toiminnallamme, kehotietoisuutta harjoittamalla ja kehittämällä vaikuttaa siihen, että kehonkuva lähestyy kinesteettisesti koettua, maailmassa intentionaalisesti toimivaa, elettyä kehoa.

Voimistunut kehotietoisuus tuntuu antavan mahdollisuuden ohittaa varsinkin naisille jatkuvasti tarjolla olevat kehoa ja ääntä rajoittavat kapeat, sosiaaliset mallit, jotka ovat vanhanaikaisuudesta ja ristiriitaisuudesta huolimatta elossa. Theo van Leeuwen (1999) kirjoittaa, miten naisille korkeahkolla äänellä puhuminen voi olla sosiaalisesti monimutkaisempi asia kuin miehille. Länsimaissa naiset käyttävät matalaa ääntä osoittaakseen vakuuttavuutta ja itsevarmuutta, mutta samalla äänen voimakkuus usein hiljenee, mikä taas viestittää läheisyydestä ja sensuaalisuudesta. Tämä herättää stereotypian vaarallisesta, kohtalokkaasta naisesta (*femme fatale*). Mikäli nainen sen sijaan valitsee kovan, vahvuutta osoittavan äänen,

tämä aiheuttaa korkeuden nousemista ja tällöin naisen puolestaan koetaan "pienentävän" itseään. Tulokseksi saadaan van Leeuwenin mukaan kimakka ja läpitunkeva kalamyyjän stereotypia. Kummasakin tapauksessa julkisen, itsevarman ja "maskuliinisen" puhetavan normit ovat ristiriidassa yksityisen, intiimin (ja "feminiinisenä" pidetyn) puhetavan kanssa (van Leeuwen 1999: 134). Tämä saattaa jättää naisen ambivalenttiin asemaan (kuten Lacanin mielestä Isän Lain ja Symbolisen järjestyksen kanssa ylipäätään). Aineistoni naiset puhuivat espanjaa korkealta ja kovaa ja kokivat, että tilan ottaminen, räyhääminen ja aggression ilmaiseminen oli espanjaksi helpompaa kuin suomeksi, mutta eivät siitä huolimatta tunteneet itseään kalamuijiksi vaan naisellisiksi ja aistillisiksi.

Näyttelijöiden käyttämien äänenkäyttötapojen ja heidän kokemustensa välille nouseekin mielenkiintoinen ristiriita. Jotkut miesopiskelijat kokivat turvattomuutta ja ärtymystä sanojen symbolisten merkitysten hämärtymisestä ja muuntumisesta, toisaalta heidän käyttämänsä ääni voisi olla osoitus myös voimasta ja hallinnasta. Toisaalta naiset kokivat kehonsa virtaaviksi ja vapaiksi, vaikka vaihtoehtona olisi äänen perusteella ollut ahtaa itsensä van Leeuwenin tarjoamaan stereotypiamuottiin. Tämä kertoo siitä, että monet äänelliset stereotypiat ovat liian kapeita ollakseen paikkaansapitäviä. Se kertoo jälleen myös erilaisten sosiaalisten merkityskategorioiden rajojen hämärtymisestä, jonka vieraalla kielellä näyttelemisen voimistama kehollinen merkityksenanto sai aikaan.

Kulttuuristen kehonmäärittelysten merkitys ei tietenkään koskaan kokonaan häviä, sillä ne ovat olennainen ja väistämätön osa sosiaalisten suhteiden verkostossa elävän ihmisen kehonkuva. Vahva tunne omasta kehosta sen sijaan saattaa auttaa naisia valitsemaan ulkopuolelta syötetyistä mielikuvista ja representaatioista sellaisia, jotka ruokkivat monipuolisemmin itsetuntoa. Tästä hyvänä esimerkkinä

toimii näyttelijä Pinja Flinkin (1999) mielikuva, joka nousee naisen kuvaajana tunnustusta saaneen, espanjalaisen elokuvaohjaaja Pedro Almodóvarin käyttämästä henkilögalleriasta. Tämä ”kostajanaisen” miellelyhtymä auttoi häntä asettumaan esittämänsä roolihahmon puolelle ja vahvistamaan tämän itsenäistä toimijuutta.

Kehotietoisuuden herkistyminen ja kehon hahmotuksen muuttuminen tuntuivat liittyvän erityisesti äänen resonanssituntemusten vahvistumiseen. Hyvin resonoivan äänen merkitys liittyikin mielestäni äänen projektiokyvyn kasvamisen lisäksi etenkin siihen, että resonanssituntemukset tuovat kokemuksen soivasta kehosta ihmisen tietoisuuteen.

Ääntä käsittelevässä kirjallisuudessa äänen merkitys puhujan kehonkuvulle on aiemmin jäänyt lähes huomiotta. Kirjallisuudessa ihmisen itsensä tuottamaa ääntä käsitelläänkin usein vain ilmeisimmässä fuktiossaan, kommunikaation ja informaation kuljettamisen välineenä, puhuttua kieltä kannattelevana soivana perustana, jota esimerkiksi erilaisilla opaskirjoilla yritetään hioa näihin tarkoitukseen sopivaksi. Luonnollisesti ääni toimiikin siltana kohti toista ihmistä. Jo pieni vauva kurottautuu äänellään kohti äitiään tai huoltajaansa, vaikka ei aluksi osaisikaan kunnolla eritellä, mikä on hänen itsensä ja mikä toisen päästämää ääntä. Ihmisen kuuleman äänen yhteys arkaaiseen kokemusmaailmaan ja subjektiviteetin rakentumiseen on saanut huomiota psykoanalyttisesti ja semioottisesti orientoituneessa musiikintutkimuksessa, mutta siinäkin ei juuri ole käsitelty ihmisen tuottaman äänen vaikutusta häneen itseensä.

Ääni saattaa kohottaa kehotietoisuutta ja muokata kehonkuvaa tuomalla yleensä havaintoa pakenevan kehon sisätilan tietoisuuden piiriin. Ääni voi toimia akustis-kinesteettisenä peilinä, joka heijastaa takaisin kokonaisen, kolmiulotteisen kuvan kehosta. Äänen värähtelytuntemukset vaikuttavat kehon sisätilan lisäksi etenkin kehon

pinnalla, itsen ja maailman välisen vaihdon kohdassa. Tämä saa aikaan konestettisen ja diakriittisen havaitsemisen yhdistymistä, mikä mahdollisesti voimistaa kehollisen läsnäolon tuntua. Ääni on kehon sisältä ulos virtaavaa liikettä; se läpäisee kehon sisä- ja ulkopuolen rajan ja saa sen ääriviivat väreilemään. Tämän voi katsoa aiheuttavan kehonkuvaan ja subjektiviteettiin ylipäättään joustavuutta. Se lyö samalla säröjä kehon pintaan liimaantuneisiin, ulkonäköä koskeviin määrittelyksiin, jotka dominoivat usein kehonkuva.

Äänellä voi siis olla hyvinvointia ja kehollista itsetuntemusta liittävä vaikutus, joka vahvistaa kehollisten kokemusten ja havaintojen merkitystä kehonkuvassa ja mahdollisesti vähentää katseen ja kielen muovaaman representaatiokehon osuutta. Kehotietoisuuden herättäminen on tärkeää, sillä varsinkin nuoret naiset saattavat tuntea usein ruumiillista riittämättömyyttä ja häpeää yrittäessään täyttää kulttuurisia kehollisia ideaaleja, mikä saattaa aiheuttaa oman ruumiin kurittamista kuten jatkuvia laihdutuskuureja, pakonomaista liikuntaa ja vakavimmillaan erilaisia syömishäiriöitä (ks. Hakkarainen 1995; Knockaert & Steenhoud 2005; vrt. Reuter 1997). Valitettavasti nämä ilmiöt eivät ole tuntemattomia Nätylläkään.

Äänenkäytön koulutus, joka ei pelkästään korosta puheen informatiivisia ja äänen suorituksellisia piirteitä, voi mielestäni kehittää ruumiintuntemusta sekä kokemusta ruumiin sisätilan ja ulkomaailman välisestä kommunikaatiosta. Tärkeää olisi herkistää näyttelijä havaitsemaan puhumansa tekstin yhteys kehonsa sisäisiin viesteihin ja tuntemuksiin. Tällöin ei ainoastaan sanan sisältämä merkitys, vaan myös sen fyysinen ilmiasu voi toimia kehotietoisuuden herättäjänä ja toisaalta kehon impulssit voivat avata sanasta uusia merkitystasoja.

8.5 Vieraalla kielellä näyttelemisen nautinto ja ahdistus

Vieraalla kielellä näytteleminen aiheutti kahtalaista suhtautumista: kokonaisvaltaisen läsnäolon tunnetta ja nautintoa siitä tai pelkoa kyvyttömyydestä ja hallinnan menetyksestä. Nautintoa aiheuttivat puhumisen fyysisyys ja voimistuneet kehontuntemukset. Symbolisen merkitystason sumeutumisen ja äänen kaksoisorganisaatio, joka hämärtää tarkkarajaista kahtiajakoa sisä- ja ulkopuolen välillä, aiheuttivat puolestaan torjuntaa ja kontrolloimattomuuden tunnetta. Opiskelijoiden kokemana nautinto voitaisiin sijoittaa johonkin mielihyvän ja *jouissance* väliin, teettisen alueelle: se ravistelee, muuttaa ja laajentaa subjektiviteettiin ja etenkin kehonkuvaan liittyviä käsityksiä, mutta ei murskaa niitä alkutekijöihinsä. Eheyttävänä tekijänä toimii yksilöllinen, kehollinen läsnäolokokemus, joka väkevoituu äänen resonanssituntemusten avulla. Tällä on merkitystä kokijalleen, mikä osoittaa, että ääni ei ilman kieltäkään hajaannu koskaan täysin merkityksettömäksi.

Vieraan kielen puhumisen väistämätön ruumiillisuus saa sen liikkumaan signifianssin, genopuheen ja äänen ja kielen välisen hankauksen (*grainin*) alueella. Siitä tihkuu aistillista, eroottisestikin latautunutta aistinautintoa, joka viittaa "laittoman" (Isän Lain suhteen ulkopuolisen) äänen kanssa seurustelemiseen ja hetkellisiin subjektiviteetin katoamisiin tai uudelleenmuotoutumisiin (ks. Välimäki 2005: 324). Tämä horjuttaa kulttuurisesti sovitut merkitykset liikkeeseen ja subjektiviteettia tukevat uskomukset vaakalaudalle, mikä saattaa aiheuttaa sekä torjuntaa että *joissancea* muistuttavaa nautintoa. Sekä tämän tutkimuksen että aiemman opetuskokemukseni perusteella kuitenkin väitän, että äänen tuottama nautinto ei syökse ihmistä epäpersoonalliseen merkitystyhjiöön, sillä keholliset kokemukset äänestä ja sen merkityksestä ovat aina yksilöllisiä. Näin ollen ääni

repii ja rakentaa samanaikaisesti: heikentää kulttuurisia ulkoapäin tulevia määrittelyjä ja voimistaa kehollisia, kielen rajaavaa vaikutusta pakenevia merkityksenantoja.

Tässä aineistossa vieraalla kielellä näyttelemisen kokemukset jakaantuivat yllättävästi kahtia sukupuolten kesken: naisille kokemus oli useimmiten nautinnollinen, mutta miehet kokivat useammin ahdistusta kuin naiset. Vieraalla kielellä näytteleminen tuntui vahvistavan varsinkin naisten kehollisia kokemuksia ja he kokivat äidinkieleen sidotuista merkityksistä ja kehonkuvasta irtautumisen vapauttavana. Jotkut opiskelijat, etenkin miehet, puolestaan kokivat kehonkuvan ja kielen fenotason ravistelun uhkaavana; heille merkitysten heilahtelu aiheutti enemmän uskon puutetta omaa näyttelemistä kohtaan. Naiset tuntuivat sietävän merkitysten ailahtelun aiheuttamaa epävarmuutta miehiä enemmän ja he saattoivat pitää esimerkiksi metonymisia merkityssiirtymiä vain hupaisana lisänä omalle näyttelemiselleen. Saattoivatko naisten tyytyväisyys ja laajempi tilanotto näyttämöllä saada jotkut miehet kokemaan itsensä ja ehkä myös asemansa näyttämöllä uhatuiksi? Tämä jää arvailuksi, sillä miehet eivät haastattelussa puhuneet tästä (enkä ymmärtänyt haastattelutilanteessa kysyä sitä heiltä). *Juhannustansseissa* joidenkin miesten roolihahmot joutuivat kyllä altavastaajiksi, kun näyttämölle purjehtivat espanjan kielen vahvistamat naishahmot. Muutama miesopiskelija myönsi lisäksi kokeneensa huonommuutta, kun vieraan kielen oppiminen tuntui sujuvan naisilta luistavammin.

Opiskelijoiden kokemukset todistavat äänen voimasta ja näin ollen myös äänen kanssa työskentelyn tärkeydestä. Naisilla saattaa olla joko luonnostaan herkempi tai ainakin useampien kokemusten aikaansaama yhteys kehonsa sisätilaan ja heille kehonkuvan muuntuvuus ja kehollisten tuntemusten seuraaminen voi esimerkiksi hormonikierron vuoksi olla tutumpaa kuin miehille. Koska tässä tut-

kimuksessa oli kuitenkin myös useita miehiä, joille ääni soi yhtä lailla kehollista nautintoa kuin naisille, en näe mitään syytä sille, etteikö mieskin voisi antautua äänen kehoa läpäisevälle, ”feminiiniselle” vaikutukselle. Vaikka miehet raportoivat vähemmän kehollisista kokemuksistaan haastatteluissa, se ei silti välttämättä tarkoita, etteikö heillä näitä kokemuksia olisi ollut. On mahdollista, että naisten oli helpompi puhua näistä kokemuksista toiselle naiselle. Miesopiskelijoiden saattaa olla vaikeampi löytää sellaista luottamuksen tasoa naispuolisen opettajan ja haastattelijan kanssa.

Selvää kuitenkin on, että monet miesopiskelijat tuntuvat tarvitsevan enemmän apua liikuskellessaan tässä kartoittamattomassa maastossa, jossa kielen symboliset tienviitat eivät auta perille asti. Pidän tätä pedagogisesti merkittävänä tutkimustuloksena. Jotkut opiskelijat tarvitsevat toisia enemmän ohjausta, jotta he havaitsevat kehollisia muutoksia sekä enemmän kannustusta ja tukea hyväksyä niitä. Tällainen muutos voisi olla esimerkiksi katselukokeessa havaittu miesten kehonkäytön ja liikkeiden keventyminen, jota voidaan pitää hyvänä asiana (ks. Chekhov 1985: 57), mutta jota he itse eivät juurikaan havainneet. Tutkimustulos kertookin siitä, että äänen opetuksessa olennaista on oppilaan yksilöllinen kohtaaminen, jossa näyttäytyy, millaisia lähestymistapoja opiskelija äänensä ja kehonsa kanssa työskentelyssä tarvitsee (ks. myös Verdolini 1994).

Näyttelijäntyössä omasta äänestä nauttimista pidetään usein negatiivisena asiana, koska sen pelätään aiheuttavan deklamoivaa näyttämöpuhetta ja muuttavan näyttelijän itsetietoiseksi sanapainoilla melskaajaksi, mikä vähentää näyttämöllistä uskottavuutta ja sotkee repliikkien ”todellisen merkityksen”. Tämän vuoksi äänen ja puheen koulutusta on ajoittain näyttelijäkoulutuksessa väheksytty ja jopa torjuttu, koska sen on pelätty aiheuttavan liian tietoista repliikointia.

Oman äänen liiallinen tarkkaileminen voi toki olla näyttelijän pyrkimysten kannalta häiritsevää (ks. Grotowski 2006: 139), mutta äänen värähtelyiden tunteminen ja niistä nauttiminen vaikuttaa toisin. Ääni heikentää sanoihin sitoutunutta ego-tietoisuutta, mutta kohottaa kehotietoisuuden tasoa. Näyttelijä, joka ei unohda kielen kehollista, semioottista merkitystasoa, ei rakenna näyttelijäidene-titeettiään ainoastaan sanojen vaan myös äänen ja kehon varaan.

Herkistäessään kehotietoisuutta äänen kokeminen auttaa lisäksi kehon hahmottamista tilassa sekä näyttämöllisen muodon tajua. Kokemuksellinen tila muodostuu kehossa ja kehosta. Keho on käsitettävä osaksi tilaa, jossa ja jolla liikumme. Merleau-Pontyn (2002) mukaan voimme ymmärtää tilallisuutta ja kokea sen, koska kehomme on tilallinen (Parviainen 2006: 133–134).

9. Hahmotelmia jatkotutkimukseksi

Kun opiskelijat lopulta oppivat vieraskieliset repliikkinsä, ne kaiver-
tuivat muistiin lähes lähtemättömästi. Vieläkin, vuosien jälkeen, mo-
net opiskelijat muistavat pätkiä vieraskielisistä repliikeistään. Näin ei
yleensä käy suomenkielisten repliikkien kanssa. Esitellessäni tutki-
mustani Kööpenhaminassa äänentutkijoiden seminaarissa vuonna
2000 professori Johan Sundberg esitti, että opiskelijat ovat mahdol-
lisesti prosessoineet repliikkejään ikään kuin musiikkina ja eri aivo-
alueilla kuin suomalaisia repliikkejään. Tämä jää tämän tutkimuksen
puitteissa selvittämättä, mutta antaa mielenkiintoisen näkökulman
opiskelijoiden kokemuksiin. Ehkä vieraskielinen puhe ei ainoastaan
tuntunut laulamiselta, ehkä se todella oli musiikkia opiskelijoiden
aivoissa.

Yksi lisätutkimuksen suunta saattaisikin löytyä neurotieteiden
ja aivotutkimuksen alueelta. On todettu, että aivot todennäköisesti
käsittelevät puhetta ja musiikkia eri alueilla (esim. Tervaniemi ym.
2006). Olisi kiinnostavaa tietää, prosessoivatko opiskelijat vieraskie-
lisiä repliikkejä aivoissaan eri alueella kuin suomalaisia ja löytyisikö
opiskelijoiden kokemukselle puheen muuntumisesta musiikin kaltai-
seksi vastine heidän aivoistaan.⁸⁴

Kiinnostava jatkotutkimuksen aihe olisi katsojatutkimus, jossa
haastateltaisiin yleisössä olleita espanjalaisia siitä, miten he ovat vas-

84 Puheen ja laulun aivoprosessoinnista ei ole vielä paljon tietoa, vaikka
esim. puheeseen kuuluvien äänneiden sekä paralingvististen äännten
havaitsemiselle näyttäisi olevan aivoissa oma erillinen paikkansa (Belin,
Zatorre & Ahad 2002).

taanottaneet "runnellun" kielensä. Espanjaa (tai italiaa) osaavalle katsojalle Näтын vieraskielisten näytelmien seuraaminen on ollut luonnollisesti toisenlainen kokemus kuin kieltä osaamattomalle: merkitykset pyrkivät välittymään enemmän totuttuja, symbolisen reittejä pitkin. Kieltä osaamattoman huomio puolestaan kiinnittyy enemmän näyttelijöiden toimintoihin ja kehollisen olemisen tapaan, enemmän äänellisiin ja kielen musiikillisiin tekijöihin. Syntyperäisesti espanjaa puhuvalle kokemus oli heidän kertomansa mukaan erikoinen ja mielenkiintoinen: sanat olivat tuttuja mutta kuulostivat oudoilta. Semioottinen taso häiritsi heidän symbolisia ja kielellisiä konventioitaan. Joillekin espanjalaisille tämä avasi mahdollisuuden kuulla omaa kieltään toisin. Córdobaan teatterikoulun johtaja jopa sanoi ensimmäisellä vierailullamme oppilailleen, että suomalaiset opiskelijat puhuivat espanjaa paremmin ja huolellisemmin kuin espanjalaiset. Lausunto oli tietysti provosoiva ja vieraskorea, mutta mielestäni sen voi ymmärtää niin, että sen sanoja on kokenut äidinkieltä toisenlaisesta, kehollisemmasta tulokulmasta kuin yleensä.

Katsojatutkimuksessa kiinnostavaa olisikin saada selville, korostaako semioottisen merkitysmodaliteetin painottuminen ruumiillisuutta myös reseptiossa. Mahdollistaisiko ihmisäänen musiikilliset puolet esityksessä konesteettisen ja amodaalisen kokemisen, kuten Kaarina Kytömaa (1997) on ehdottanut tutkiessaan Jouko Turkan ohjaamien esitysten vastaanottamista. Hänen mukaansa ymmärrettävyyden vähentyessä myös kuulijan varmuus vähenee ja puheen musikaalisuuden eli painojen, sävyjen, rytmien ja melodiakulkujen havainnointi tapahtuu intuitiivisella tasolla tietoisuuden raja-alueilla (Kytömaa 1997: 16–17). Millaisia sisäisiä merkityksiä ihmisruumiin uumenissa tuotettu ääni tuo vastaanottajien mielestä kuuluviin ulos tullessaan ja ohittaessaan sanojen käsitteelliset sisällöt?

Seurantatutkimus Näтын vieraskielisiin näytelmiin osallistuneiden parissa tuottaisi varmasti kiintoisaa tietoa siitä, millaisen jäljen ja

muiston kokemus on opiskelijoihin jättänyt. Kiinnostavaa olisi tietää, ovatko opiskelijat pystyneet kuulemaan ja tutkimaan äidinkieltään toisin vieraalla kielellä näyttelemisen jälkeen. Kaikista näistä minulla on vain hajanaista tietoa joidenkin yksittäisten ihmisten kertomana, mutta niistä on vaikea vielä päätellä mitään.

Koska tutkin tässä tutkimuksessa enemmänkin vieraalla kielellä puhumisen sovellutusalueita suomenkieliseen puhumiseen ja koska käytin akustisia tutkimusmenetelmiä, puhenäytteet oli nauhoitettu monologimuotoisina äänitysstudioissa. Se tuskin kertoo koko totuutta vieraskielisestä puheesta, esimerkiksi intonaatiosta, johon vaikuttanevat myös kontakti vastaanäyttelijöihin ja reaktiot heidän repliikkeihinsä. Lisätietoa saisi nauhoittamalla näyttelijöiden puhetta näyttämöllä autenttisessa, dialogisessa näyttelemistilanteessa. Tällöin näyttelijöillä täytyisi kuitenkin olla jonkinlainen päähän kiinnitetty *headset*-mikrofoni, jonka etäisyys suusta pysyisi samana näyttelijän liikkumisesta huolimatta.

Puheentutkimusta olisi hyödyllistä jatkaa myös siksi, jotta selviäisi, voiko vieraalla kielellä näyttelemisellä ja sillä, että se tuntuu nostavan opiskelijoiden tietoisuutta puheesta, olla myönteistä vaikutusta äänen laatuun. Vaikka vieras kieli näyttää hetkellisesti muuttavan suomenkielistä puhetta ennen kaikkea tietoisesti käytettynä mielikuvana, eräänlaisena puheen sijoittamisen tekniikkana, vieraalla kielellä näyttelemisellä saattaisi olla pitempiaikaistakin vaikutusta opiskelijoiden puheeseen. Tästä saisi lisätietoa esimerkiksi ennen vieraskielistä harjoitusperiodia ja sen jälkeen nauhoitettujen tavallisten luentänäytteiden vertailulla kuuntelukokeessa.

Esityksissä, joita opiskelijat ohjaajiensa Eskolan ja Renvallin kanssa tuottivat, olisi itsessään paljon analysoitavaa. Tutkimukseni kohteena ovat ennen kaikkea olleet näyttämöllä toimivat ja kokevat kehot, mutta erillisen tutkimuksensa ansaitsisivat näyttämölliset teot.

Olisi kiinnostavaa tutkia, millaisia näyttämöllisiä ratkaisuita vieraalla kielellä näyttelemisen on tuottanut ja toisaalta millaista näyttelemistä nämä ratkaisut ovat saaneet aikaan. Tähän tämän tutkimuksen puitteissa ei ole ollut mahdollisuutta syvällisesti paneutua. Näyttelijän ja ohjaajan suhdettakin voisi tarkastella lähemmin. Vieraalla kielellä näyttelijän fyysisyys korostuu, eikä ohjaaja voi muokata näyttelijästä pelkkää kuvapintaa, kun näyttelijä rakentaa näyttämölle oman kehollisen merkitysmalliansa.

Taiteellisen, näyttämöllä tehtävän jatkotutkimuksen kohteena voisi myös olla vieraskielisen näytelmän toteuttaminen kokoneiden ammattinäyttelijöiden kanssa, joilla oletettavasti on vahvempi ammatti-identiteetti kuin opiskelijoilla. Olisi kiinnostavaa nähdä, miten he kokisivat merkitysten ailahtelun näyttelemisensä kannalta. Toisaalta pedagogisesti perusteltua on tuoda vieraalla kielellä näyttelemisen kokemus näyttelijäopiskelijoiden ulottuville jo esimerkiksi kolmantena tai nykyisessä viisivuotisessa koulutusjärjestelmässä neljäntenä opiskeluvuotena, jotta jäisi koulutuksen puitteissa vielä aikaa hakea myös äidinkielestä puheen genotasoa ja semioottista ulottuvuutta.

Tässä tutkimuksessa näyttelijöiden kokemuksia äänen sanattomista, kehollisista puolista tutkittiin heidän haastatteluidensa perusteella sekä psykoanalyttisen tulkintamallin avulla. Koska näyttelijät kokivat ajoittain kokemustensa verbaalisen kuvailun hankalaksi, he turvautuivat haastatteluissa eleisiin. Koska tässä tutkimuksessa haastatteluista tallennettiin vain ääni, tällaisen tiedon purkaminen oli mahdotonta. Näiden kuvailuyritysten tarkempi analysointi saattaisi tuoda lisätietoa ns. arkaaisista kokemustyypeistä (esim. vitaaliäffekteistä), jotka lienevät ainakin joillain näyttelijöillä työssään keskeisiä hahmottamisen tapoja ja mahdollisesti jopa työvälaineitä. Tämä vaatisi kuitenkin haastatteluiden tallentamista videolle ja niiden yksityiskohtaisempaa analysointia.

Nätyn projektissa vieraalla kielellä näytteleminen on tapahtunut espanjaksi tai italiaksi. Kielen vaihtaminen saattaisi tuoda lisätietoa vieraalla kielellä näyttelemisestä. Kielen vieraus sinällään selittää varmasti suurimman osan opiskelijoiden kokemuksista, mutta myös espanjalaisuuteen ja italialaisuuteen liittyvät mielikuvat vaikuttivat lopputulokseen. Kokeilun voisi ulottaa aivan toisenlaiseen kulttuuri-
piiriin ja kieliryhmään kuuluvaan kieleen. Kiinnostavaa olisi kokeilla vaikkapa tonaalista sävelkieltä (esimerkiksi kiina tai vietnam), jossa merkitykset muodostuvat muun muassa sävelkorkeuden tai sävelkulkujen mukaan (Suomi ym. 2006: 131).

10. Lopuksi

Vieraalla kielellä näyttelemisen merkitys liittyy tämän tutkimuksen perusteella etenkin äänen ja kehollisuuden korostumiseen. Puheen aistillisuus ja materiaalisuus eli sanojen anatomia tunkeutuu kuuluviin sanojen symbolisten merkitysten takaa niiden rinnalle ja ajoittain jopa ohi. Tämä herätti opiskelijoiden kehossa enemmän, laajemmalle avautuvia ja virtaavampia eleitä. Mielikuva espanjasta laittoi opiskelijoiden ääntö- ja artikulaatioelimet liikkeeseen myös suomenkielisesssä luennassa: monien opiskelijoiden ääni muuttui voimakkaammaksi, korkeammaksi, kiinteämmäksi ja kirkkaammaksi, joidenkin opiskelijoiden puhe myös nopeutui ja muuttui vokaaliartikulaatioltaan etisemmäksi.

Jälkikäteen lähes kaikki kokivat hyötynensä vieraalla kielellä puhumisesta. Useimmat haastatelluista kokivat tietoisuutensa puheesta, äänteiden ominaispiirteistä, äänen sijoituksesta ja äänen ruumiillisuudesta ylipäätään kohonneen projektin jälkeen. Monille se olikin projektin suurin anti, joka antoi rohkeutta ja rentoutta puhua ja laulaa myös seuraavissa näytelmissä. Jotkut kehittivät mielikuvan vieraasta kielestä työkaluksi, jota saattaisi käyttää avuksi myöhemminkin esimerkiksi äänen kantavuuden lisäämisessä.

Vieraan kielen käyttäminen oppimismetodinä ei kuitenkaan kohtele oppijoita tasa-arvoisesti. Ensinnäkin jo tekstin oppimisessa oli suuria eroja, mikä heijastui myöhemmin siihen, kuinka uskaliaasti opiskelija tohti vierasta kieltä käyttää näyttelemisensä pelivälineenä ja kuinka paljon hyötyä hän koki siitä saaneensa. Oppimista auttoi esimerkiksi ”kielipää” ja aiempi sukulaiskielen kuten ranskan kielen taito. Myös musikaalisuudesta tuntui olevan hyötyä.

Vieraalla kielellä näyttelemisestä on tullut keskeinen osa Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitoksen opetusohjelmaa. Vieraskielinen näytteleminen on kuitenkin työkalu, jonka käyttö vaatii opastajaa ja tukijaa. Kävi ilmi, että varsinkin miesopiskelijoiden hallussa se aiheutti myös epäsuotuisia muutoksia eli liiallista yrittämistä ja voimankäyttöä, mikä heijastui puheessa puristeisuutena. Puheopettajan tehtävä on saattaa myös nämä opiskelijat havaitsemaan äänen kehollisia, sisätilaan liittyviä tuntemuksia, jotka ehkäisevät turhaa lihastyötä.

Tutkimukseni ja kokemukseni vieraalla kielellä näyttelemisestä osoittaa, että sillä on myönteinen vaikutus varsinkin naisen kehotietoisuuteen ja kehonkuvaan. Myös monelle miehelle kokemus kielen ruumiillisuudesta on ollut kehotietoisuutta avartava ja kehon nautintoa herättelevä, vaikka sanojen merkitysten epäselvyyden vuoksi heidän oli vaikea luottaa omaan näyttelemiseensä. Nämä tulokset muistuttavat puheopettajaa työnsä pohjimmisesta vaikutuksesta: työskentely äänen kanssa muokkaa myös kehonkuvaa. Opiskelijoiden kokemuksilla kokonaisesta, mutta kuitenkin muutokseen kykenevästä kehosta on itsetuntoa ja hyvinvointia kohottava, usein pirstaleista ja negatiivista kehonkuvaa eheyttävä vaikutus. Tämä on tärkeä seikka, koska viimeaikainen näyttelijää koskeva tutkimus kertoo näyttelijöiden työuupumuksesta, jolloin esimerkiksi kehon toiminnan muutokset nähdään vain stressiä tuottavana tekijänä (Rantanen 2006: 268).

Koska kehonkuva on jatkuvasti uudelleen muotoutuva, on vaikea sanoa, onko opiskelijoiden kokemuksilla pitkäaikaista vaikutusta. Kuinka merkittäviä kokemukset vieraalla kielellä näyttelemisestä ovat lopulta kullekin opiskelijalle olleet, määrittynee muun muassa siitä, kuinka paljon he ovat niitä jälkikäteen osanneet hyödyntää näyttelemisessään ja puhumisessaan. Epämuodollisissa keskusteluissa Näтын vieraskieliseen projektiin osallistuneiden opiskelijoiden kanssa on

käynyt ilmi, että voimakkaan ja kestävä muiston vieraalla kielellä näyttelemine on joka tapauksessa heidän kehonsa muistiin kaverthanut. (Tapasin Granadassa mukana olleen miesnäyttelijän talvela 2006, eikä hänellä ollut vaikeuksia muistaa joitakin repliikkejä vielä kymmenen vuotta esityksen jälkeen.) Ja minun, heidän opettajansa, näkemyksiä äänen ja puheen opettamisen perusteista ja merkityksestä vieraalla kielellä näyttelemine sekä sen tutkimine on syventänyt olennaisesti.⁸⁵

Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela luonnehti hausvasti tutkimustani Esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelman seminaarissa toukokuussa 2007: hänen mukaansa tutkimukseni käsittelee muun muassa "naisnäyttelijän äänioikeutta". Jos opiskelijat ovat löytäneet äänestä uusia ulottuvuuksia vieraalla kielellä näytellessään, niin on käynyt myös minulle, kun olen availut tutkijanääntäni liikkumalla kahdessa erilaisessa tutkimusperinteessä ja tutkijapositiona vieraskielistä näyttelemistä tarkastellessani. Akustisessa, kvalitatiivisessa äänentutkimuksessa raportointiin kuuluu tutkijapersoonan häivyttäminen. Tähän olen pyrkinyt esimerkiksi käyttämällä raportointikielessä pääsääntöisesti passiivia tutkielman toisessa osassa. Psykoanalyttisessa tai fenomenologisessa tutkimuksessa esimerkiksi tilasto-ohjelma ei sen sijaan kerro, mikä on merkittävä tulos, vaan sen tekee tutkijan ja tutkittavan keho. Näin ollen oma kehollinen kokemukseni ja ymmärrykseni on ollut olennainen tutkimusväline ja aktiivisen tutkijaminän esiintuominen siksi luontevaa pyrkiessäni avaamaan opiskelijoiden kehollisia kokemuksia tutkimuksen kolmannessa osassa. Vaikka keho tuottaa

85 Susanna Välimäki (2005: 355–356) huomauttaa, että koska psykoanalyttisen teorian on tarkoitus laajentaa ymmärrystämme itsestämme (ja sitä kautta sosiaalisista ja kulttuurisista ilmiöistä) tuomalla päivänvaloon puolia tiedostamattomasta subjektista, sen käyttäminen tutkimuksessa toimii aina myös tutkijan subjektiviteetin muokkaajana.

useimmiten liukuvampia ja hämäämpiä tutkimustuloksia kuin esimerkiksi akustiset tutkimusmenetelmät, yhtä kaikki kummatkin tulokset ovat lopulta tulkinnanvaraisia.

Käyttämäni jako ulkopuolisen ja sisäpuolisen tarkastelun välillä ei ole myöskään yksiselitteisen selvä. Kuuntelukokeissa ja katselukokeissa, jotka olin sijoittanut ääntä ja kehoa ulkopuolelta tarkasteltavaan tutkimusosioon, arviointi tapahtuu toki tarkasteltavan kehon ulkopuolella. Mutta kinesteettisen empatian ja auditivis-kinesteettisen samaistumisen vuoksi arvioitsijat myötäilevät omalla kehollaan arvioitavan ääntä ja liikettä. Tässä mielessä äänen ja kehon havaitseminen ei ole koskaan täysin ulkopuolista, ja vieraalla kielellä näyttölemisen kokemuksetkin muuttuvat osittain jaetuksi omaisuudeksi. Havaittu kutoutuu havaitsemistapahtumassa havaittajan kehoon.

Minulle tutkimukseni olennainen anti on ollut etsiä ja löytää tutkijanaäni, jossa kuuluvat teoreettisen tutkimustiedon lisäksi myös käytännön työstä kehon ja äänen kouluttajana noussut tieto. Tutkijanpolkuni tätä tutkielmaa tehdessä on ollut mutkainen ja aluksi liian kapea, kun yritin kiinnittyä lähinnä yhteen tutkimisen tapaan eli akustiseen äänentutkimustraditioon. Yksinomaan sillä en kuitenkaan saanut tutkijanääntäni soimaan ja aineistoa resonoimaan. Vain yhteen tutkimustapaan rajautuminen olisi varmasti tuottanut tiivimmän ja perinteisemmän väitöskirjan. Mielestäni vieraalla kielellä näyttölemisen ulottuvuudet vaativat kuitenkin laajaa tarkastelunäkökulmaa. Tässä tutkimuksessa avartavan näkökulman tarjosi psykoanalyttinen ja poststrukturalistinen kielen ja äänen tutkimus.

Psykoanalyysi on syntynyt aikanaan havainnoista, että on olemassa tietoisuuden ulkopuolelle eristyneitä aineksia, joiden integroiminen psyykkiseen kokonaisuuteen vaikuttaa eheyttävästi (Rechardt 1984: 84). Koska vieraalla kielellä näyttöleminen on osoittautunut prosessiksi, joka nostattaa tietoisuuteen kokemuksia omasta ruu-

miällisyydestä ja kielen musiikillisista aineksista, psykoanalyttinen lähestymistapa on tuntunut tässä yhteydessä luonteeltaan. Psykoanalyttinen tutkimusote liikkuu taiteen ja tieteen välimaastossa, jossa ruumiin kieli ja arkaaiset merkityshorisontit nostetaan hetkellisesti elämyksellisen toden tasolle (Rechardt 1984: 93; ks. myös Lehtonen 1996: 128). Siksi se on soveltunut näyttelijöiden kokemusten kuvaamiseen ja tähän tutkimusprojektiin, joka myös kohdittain risteilee tieteen ja taiteen välillä.

On ollut avartavaa tutkia näyttelijäopiskelijan ääntä toisaalta vokologisessa, toisaalta fenomenologisessa ja psykoanalyttisessä ympäristössä. Kaikkien näiden avulla voi ääntä tarkastella kehon sisäisinä liikkeinä: äänen tuottamisessa tarkastelun kohteena voi olla esimerkiksi äänihuulten värähtelynopeus tai -laajuus, joka kuitenkin kokemuksellisesti todentuu esimerkiksi erilaisina virtauksen kokemuksina kehossa (ks. myös Tarvainen 2006b: 81). Laajan näkökulman kautta uskon oppineeni ymmärtämään syvemmin symbolisen ja semioottisen säikeistä kudottua teatteripuhetta. Äänen yksilöllisyyttä kunnioittamalla olen löytänyt tutkimisesta ja tutkimuskielestä myös nautintoa. Hélène Cixous'ta tutkineen Eva Maria Korsisaaren (1997: 70) sanoin: "Naisten on rikottava Lakia nimenomaan kielessä ja kielellä; heidän on tartuttava kieleen, pantava se suuhunsa ja pureskeltava sitä, niin että myös he vihdoin tunsivat sen omakseen."

Adriana Cavarero (2005: 13) kirjoittaa, että jokaisen ihmisen ääni asettuu vastustamaan logosentristä filosofiaa, joka on kieltänyt ääneltä kielen ylittävän merkityksen vuosisatojen ajan. Äänessä konkretisoituu äänen yksilöllisyyden ja kielen symbolisen järjestelmän välinen jännite. "Suun kosteudesta ja lihan punaisuudesta" nouseva ääni kuljettaa mukanaan aina jotain piiloteltua ja alkuperäistä, henkilökohtaista kehollisuutta (Cavarero 2005: 4), joka saa sanat soimaan ainutlaatuisesti.

Myös tämä tutkimus osoittaa, että äänen merkitys ei ole kielelle ja puheelle alisteinen, vaan sen kautta välittyy näyttämölle omalakis- ta, kehollista merkitystä. Näyttelijän ääni on myös merkittävä, sillä se paljastaa ruumiillisuudessaan aina enemmän kuin roolihenkilön mer- kitty identiteetti fiktiassa (Pavis 2006: 137).

Mutta yksilöllinenkään ääni ei ole muuttumaton, vaan kuten kaikki kehollisuus, se on muotoutumisen alainen ja moninainen. Ihmisäänessä, jossa on kompleksinen yläsävelrakenne, kaikuu yhtä aikaa monta ääntä, monta erilaista kehollisen olemisen tapaa ja mah- dollisuutta. Näyttelijän oikeus (ja velvollisuus) on tutkia moniääni- syyttään, erilaisia tapoja seurustella sanan kanssa. Yksilön äänen suh- de yhteisön sanoihin, kehon ja sanan kohtaaminen, on olennainen osa teatterin lumoa. Näyttelijä tuo äänensä ruumiillisuuden myötä näyttämölle aina jotain paljasta, humaania, suoraa ja autenttista (Pavis 2006: 135). Siksi on tärkeää, että teatterissa kuuluvat molem- mat kielen puolet, semioottinen ja symbolinen.

Viimeiseksi haluan jättää soimaan näytelmäkirjailija, elokuva- ohjaaja ja teatteriteoreetikko David Mametin (1999: 128) sanat, jotka muistuttavat teatterialan kehollisten taitojen harjoittamisen tärkey- destä ja yhteydestä hyvinvointiin:

Viljele rakkautta taitoon. Opettele teatterialan taitoja. Saat niis- tä jatkuvaa mielihyvää ja itseluottamusta, ja ne liittävät sinut ammattimme viisikymmentuhatvuotiseen historiaan. Laulu, äänenkäyttö, tanssi, jonglöörintaidot, steppaus, taikominen, akrobatia. Niiden harjoittaminen osoittaa täydellisesti eron taidon ja taitamattomuuden välillä. Jos teet näitä asioita, alat viljellä nöyryyden tapaa, joka merkitsee rauhaa. Ihminen joka on tehnyt päivän työnsä, on täyttänyt velvollisuutensa ja ollut Jumalalle mieliksi. Hän voi nukkua rauhassa.

LÄHTEET

Acker, B. F. 1987. Vocal tract adjustments for the projected voice. *Journal of Voice* 1, 77–82.

Aho, M. 2004. Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta. *Musiikki* 2, 23–37.

Alexander, F. M. 1985 [1932]. *The Use of the Self*. London: Victor Collanz Ltd.

Altenberg, E. P. & Ferrand, C. T. 2005. Fundamental Frequency in Monolingual English, Bilingual English/Russian and Bilingual English/Cantonese Young Adult Women. *Journal of Voice* 20, 89–96.

Anzieu, D. 1979. The Sound Image of the Self. *International Review of Psychoanalysis* 6, 23–36.

Anzieu, D. 1989. *The Skin Ego*. New Haven, London: Yale University Press.

Artkoski, M., Tommila, J. & Laukkanen, A.-M. 2002. Changes in voice during a day in normal voices without vocal loading. *Logopedics Phoniatrics Vocology* 27, 118–123.

Aspelin-Haapkylä, E. 1906. *Suomalaisen teatterin historia I. Teatterin esihistoria ja perustaminen*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aulanko, R. 2005. Puheen havaitsemisen peruskäsitteitä. Teoksessa A. Iivonen (toim.) *Puheen salaisuudet. Fonetikan uusia suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 11–37.

Bahtin, M. 1995 [1965]. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. [Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa.] Suom. T. Laine & P. Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

Baken, R. J. 1987. *Clinical Measurement of Speech and Voice*. Boston: College-Hill Press.

Baken, R. J. & Orlikoff, R. F. 2000. *Clinical Measurement of Speech and Voice*. San Diego: Singular Publishing Group.

- Balzac, H. de 2002 [1831]. Sarrasine. Teoksessa *Tuntematon mestariteos ja muita novelleja*. Suom. V. Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books, 72–109.
- Banse, R. & Scherer, K. A. 1996. Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression. *Journal of Personality and Social Psychology* 70 (3), 614–636.
- Barthes, R. 1974 [1970]. *S/Z* Käänt. R. Miller. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. 1985a [1981]. *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*. [Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980] Käänt. L. Coverdale. London: Jonathan Cape.
- Barthes, R. 1985b [1982]. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, Representation*. [L'obvie et l'obtus] Käänt. R. Howard. Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, R. 1988 [1964]. *Elements of Semiology* [Éléments de sémiologie]. New York: The Noonday Press.
- Barthes, R. 1993 [1973]. *Tekstin hurma*. [Le plaisir du texte] Suom. R. Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, R. 1994 [1957]. *Mytologioita*. [Mythologies] Suom. P. Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Bauer, H.R. 1987. Frequency code: orofacial correlates of fundamental frequency. *Phonetica* 44, 173–191.
- Bazan, A. & van Bunder D. 2005. Some Comments on the Emotional and Motor Dynamics of Language Embodiment. A Neurophysiological Understanding of the Freudian Unconscious. Teoksessa H. De Preester & V. Knockaert (toim.) *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 65–85.
- Behrman, A., Agresti, C. J., Blumstein, E. & Sharma, G. 1996. Meaningful features of voice range profiles from patients with organic vocal fold pathology: A preliminary study. *Journal of Voice* 10, 269–283.
- Bele, I. V. 2006. The Speaker's Formant. *Journal of Voice* 20, 555–578.
- Belin, P., Zatorre, R.J. & Ahad, P. 2002. Human Temporal-Lobe Response to Vocal Sounds. *Cognitive Brain Research* 13, 17–26.
- Berry, C. 1987. *The Actor and His Text*. London: Harrap.

- Berry, C. 1997. That Secret Voice. Teoksessa M. Hampton & B. Acker (toim.) *The Vocal Vision. Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*. New York: Applause, 25–35.
- Blinnikka, L-M. & Uusitalo M. 1988. *Ruumiinkuva aikuisiällä. Vertaileva tutkimus ammatin, sukupuolen ja iän mukaan*. Psykologian tutkimuksia 85. Turku: Turun yliopiston psykologian laitos.
- Boulet, M. J. & Oddens, B. J. 1996. Female voice changes around and after the menopause. An initial investigation. *Maturitas* 23, 15–21.
- Braidotti, R. 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Bruyninckx, M. 1994. Language-Induced Voice Quality Variability in Bilinguals. *Journal of Phonetics* 22, 19–31.
- Burkitt, I. 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity and Modernity*. London: Sage Publications.
- Carcedo Gonzáles, A. 1998. *La pronunciación del español por hablantes nativos de finés: particularidades de un acento extranjero*. Acta Ibero-Americana Fennica. Series Hispano-Americana 2. Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia.
- Cavarero, A. 2005 [2003]. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. [A più voci. Filosofia dell'espressione vocale]. Käänt. P. Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Chaffin, R., Imreh, G. & Crawford, M. 2002. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chekhov, M. 1985. *Lessons for the Professional Actor*. D. Hurst du Prey (toim.). New York: Performing Arts Journal Publications.
- Chekhov, M. 2002 [1953]. *To the Actor*. London & New York: Routledge.
- Cixous, H. 1981 [1975]. The Laugh of the Medusa. Käänt. K. Cohen and P. Cohen. Teoksessa E. Marks & I. de Courtivron (toim.) *New French Feminisms: An Anthology*. New York: Harvester Press, 245–264.
- Cixous, H. 1993 [1975]. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. Teoksessa H. Cixous & C. Clement. *The Newly Born Woman*. [La Jeune Née.] Käänt. B. Wing. Minneapolis: Minnesota Press, 63–132.

Cleveland, T.F., Sundberg, J. & Stone, R. E. 2000. Long-term-Average Spectrum Characteristics of Country Singers during Speaking and Singing, *TMH-Quarterly Progress and Status Report* 41 (2–3), 89–94.

Coleman, R.F. & Markham, I. W. 1991. Normal variations in habitual pitch. *Journal of Voice* 5, 173–177.

Dame, J. 1994. Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato. Teoksessa P. Brett, E. Wood & G. C. Thomas (toim.) *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge, 139–153.

Dame, J. 1998. Voices within the Voice: Geno-text and Feno-text in Berio's Sequenza III. Teoksessa A. Krims & H. Klumpenhouwer (toim.) *Music/Ideology: Resisting the Aesthetics*. Amsterdam: G + B Arts, 233–246.

De Preester, H. 2005. Two phenomenological logics and the mirror neurons theory. Teoksessa H. De Preester & V. Knockaert (toim.) *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 45–64.

Douglas, M. 2003 [1966]. *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. [Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo.] Suom. V. Blom ja K. Hazard. Tampere: Vastapaino.

Dunn, L. & Jones, N. 1994. *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eloranta, L. 1993. *Fonologisen prosessoinnin merkitys vieraan kielen oppimisesa*. Logopedian tutkielma. Helsingin yliopiston fonetiikan laitos.

Emerich, K. A., Titze, I. R., Švec, J. G., Popolo, P. S. & Logan, G. 2005. Vocal Range and Intensity in Actors: A Studio Versus Stage Comparison. *Journal of Voice* 19, 78–83.

Erkkilä, J. 1995. Musiikkipohjaiset tunteet ja musiikkiterapia. Teoksessa J. Erkkilä & Y. Heinonen (toim.) *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A, nro. 13. Jyväskylän Yliopistopaino, 7–136.

Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Fant, G. 1970. *Acoustic Theory of Speech Production. With Calculations Based on X-Ray Studies of Russian Articulations*. The Hague: Mouton.

- Fant, G. 1973. *Speech Sounds and Features*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology.
- Fielding, H. A. 1999. Envisioning the Other. Lacan and Merleau-Ponty on Intersubjectivity. Teoksessa D. Olkowski & J. Morley (toim.) *Merleau-Ponty, Interiority and Exteriority, Psychic Life and the World*. Albany: State University of New York Press.
- Filppula, M. 1994. Kun kielet kohtaavat. Teoksessa V. Jääskeläinen & I. Savijärvi (toim.) *Tieten Tahtoen*. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuun yliopisto, 131–142.
- Fink B. R. & Demarest, R.J. 1978. *Laryngeal Biomechanics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fitch, J.L. 1990. Consistency of fundamental frequency and perturbation in repeated phonations of sustained vowels, reading, and connected speech. *Journal of Speech and Hearing Disorder* 55, 360–363.
- Flege, J. E. 1987. Production of "new" and "similar" phones in a foreign language: evidence for the effect of equivalence classification. *Journal of Phonetics* 15, 47–65.
- Flege, J. E. 1988. Factors affecting degree of perceived foreign accent in English sentences. *Journal of Acoustical Society of America* 84, 70–79.
- Flege, J.E. & Hillenbrand, J. 1984. Limits on Phonetic Accuracy in Foreign Language Speech Production. *Journal of Acoustical Society of America* 76, 708–721.
- Flink, P. 1999. *Oman äänen etsiminen. Córdoba 2*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos.
- Frank, A. W. 1991. For a Sociology of the Body: an Analytical Review. Teoksessa M. Featherstone, M. Hepworth & B. S. Turner (toim.) *The Body, Social Process and Cultural Theory*. London: Sage.
- Frith, S. 1988 [1981]. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. [Sound Effects. Youth, leisure and politics of rock'n'roll.] Suom. H. Tolvanen. Tampere: Vastapaino & Suomen etnomusikologinen seura.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.

- Froman, W. J. 1982. *Merleau-Ponty. Language and the Act of Speech*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Frøkjær-Jensen, B. & Prytz, S. 1976. Registration of Voice Quality. *Brüel and Kjør Technical Review* 3, 3–17.
- Gallagher, S. & Cole, J. 1995. Body schema and Body Image in a Deafferented Subject. *Journal of Mind and Behavior*, 16, 369–390.
- Gardiner, J. A. 1968. *Guide to Good Singing and Speech*. London: Cassell & Company.
- Gatens, M. 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. London: Routledge
- Gates, L. 2000. *Voice for Performance. Training The Actor's Voice*. New York: Applause Books.
- Gauffin, J & Sundberg J. 1989. Spectral correlates of glottal voice source waveform characteristics. *Journal of Speech and Hearing Research* 32, 556–565.
- Gilbert, S. M. 1993. Glossary. Teoksessa H. Cixous & C. Clement: *The Newly Born Woman* [La Jeune Née, 1975]. Käänt. B. Wing. Minneapolis: Minnesota Press.
- Gothi, R. 1998. *Luova hetki. Esseitä matkallaolosta musiikissa*. Juva: Ajatus.
- Gramming, P. 1991. Vocal loudness and frequency capabilities of the voice. *Journal of Voice* 5, 144–157.
- Gray, S. D. 1991. Basement membrane zone injury in vocal nodules. Teoksessa J. Gauffin & B. Hammarberg (toim.) *Vocal Fold Physiology: Acoustic, Perceptual, and Physiological Aspects of Voice Mechanisms*. San Diego, California: Singular Publishing Group, 21–27.
- Greenacre, P. 1971. Discussion on: E. Galenson: A Consideration of the Nature of thought in Childhood Play. Teoksessa *Separation-Individuation: Essays in Honor of Margaret S. Mahler*. J.B. McDevitt and C.F. Settlage (Toim.) New York: International Universities Press, 60–69.
- Grosz, E. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Grotowski, J. 2006 [1989]. *Kohti köyhää teatteria* [Texty z lat 1965–1969]. Suom. M. Puukko. Helsinki: Like.
- Gustafsson, J. 2004. *Ensimmäiset neljä vuotta*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntytön laitos.
- Hakala, E. 1954. *Äänenkäytön opas. Äänen ja ääniteityksen peruskoulutusta varten*. Helsinki: Pellervo Seura.
- Hakkarainen, M. 1995. Näyttelijä, ruumis ja rajat. *Teatteri* 7, 59–62.
- Hammarberg, B. 1986. *Perceptual and acoustical analysis of dysphonia*. Väitöstyö. Studies in Logopedics and Phoniatics No.1. Huddinge University Hospital, Department of Logopedics and Phoniatics.
- Hanayama, E. M., Camargo, Z. A., Tsuji, D. H. & Pinho, S. M. R. 2006. Metallic Voice: Physiological and Acoustic Features. doi: 10.1016/j.voice.2006.12.006
- Handke, P. 1981. *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Heinämaa, S. 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinämaa, S. 1997: Ero ja etäisyys: Luce Irigaray ja filosofisen itsekritiikin perinne. Teoksessa: S. Heinämaa, M. Reuter, & K. Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 37–55.
- Heinämäki, E. 1997. Toistosta tanssiin. Naisen esittäminen Luce Irigarayn mukaan. Teoksessa: S. Heinämaa, M. Reuter, & K. Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 82–101.
- Hirsjärvi, S & Hurme, H. 2004. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirvonen, P. 1967. *On the Problems Met by Finnish Students in Learning the Rising Interrogative Intonation of English*. Turun yliopiston fonetiikan laitoksen julkaisuja 2.
- Hirvonen, P. 1970. *Finnish and English Communicative Intonation*. Turun yliopiston fonetiikan laitoksen julkaisuja 8.
- Horowitz, M. J. 1966. Body Image. *Archives of General Psychiatry* 14, 456–460.

Houni, P. 2000. *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Houseman, B. 2002. *Finding your voice. A step-by-step guide for actors*. London: Nick Hern Books Ltd.

Hyyppä, M. 1986. *Ruumiinkieli*. Helsinki: Otava.

Hägglund, T.-B. 1985 [1984]. Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa. Teoksessa R. Haavikko ja J. E. Ruth (toim.) *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo: WSOY, 123–146.

Hägglund T.-B. & Piha, H. 1979. *Ruumiinkuvan sisätila. Psykoanalyttisia näkökohtia*. Psychiatria Fennican julkaisuja 37.

Ihanus, J. 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.

Iivonen A. 1979 On the problems of vowel study utilizing acoustic methods. Teoksessa P. Hurme (toim.) *VIII Fonetiikan päivillä Jyväskylän yliopistossa 8.–9.9.1978 pidetyt esitelmät*. Puheentutkimuksen alalta 1. Jyväskylän yliopiston suomen kielen ja viestinnän laitoksen julkaisuja 18. Jyväskylä, 57–81.

Iivonen, A. 2001. Fonetiikan deskriptiivisiä peruskäsitteitä. Teoksessa A. Iivonen & R. Aulanko (toim.) *Fonetiikan peruskäsitteitä*. Helsingin yliopiston fonetiikan laitoksen monisteita 23. Helsinki: Yliopistopaino, 1–41.

Iivonen, A. & Laukkanen A.-M. 1993. Explanations for the qualitative variation of Finnish vowels. Teoksessa: A. Iivonen & M. Lehtihalmes (toim.) *Studies in Logopedics and Phoniatics 4*, Publications of the Department of Phonetics, Series B, 5. Helsingin yliopisto, 29–54.

Iivonen, A., Nevalainen, T., Aulanko, R. & Kaskinen, H. 1987. *Puheen intonaatio*. Helsinki: Gaudeamus.

Illomäki, I. 2001. "Korvaa ei mikään korvaa". Kuuntelu ja havainnointi – puhe-tekniikkaa ja puheviestintää. Teoksessa A.-M. Laukkanen & T.-R. Välikoski (toim.). *Vokologiaa, puheviestintää ja muuta puheentutkimusta. Juhlakirja Timo Leinolle*. Tampereen yliopisto. Puheopin laitos. Raportteja 2/2001. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Irigaray, L. 1973. *Le langage des déments*. La Haye: Mouton.

- Irigaray, L. 1996 [1984]. *Sukupuolieron etiikka* [Les Éditions de Minuit]. Suom. P. Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Jiang, J. & Titze, I. 1994. Measurement of vocal fold intraglottal stress and impact stress. *Journal of Voice* 8, 132–144.
- Johnstone, T. & Scherer, K. R. 2000 [1993]. Vocal communication of emotion. Teoksessa M. Lewis & J. Haviland-Jones (toim.) *Handbook of Emotions*. New York: Guilford Press, 220–235.
- Järvinen, K. 2004. *Vieraan kielen vaikutuksesta ääneen. Tutkimus suomalaisten naisten äänestä englannin, ruotsin, saksan, ranskan ja venäjän luennassa*. Puhetekniikan ja vokologian pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopiston puheopin laitos.
- Järvinen, K., Laukkanen, A.-M. & Izdebski, K. (2007, painossa). Voice fundamental frequency changes as a function of foreign languages familiarity: An emotional effect? Teoksessa K. Izdebski (toim.) *Emotions of the Human Voice*. Plural Publishing.
- Kallio, H. 1999. Ruumiinviljely. Teoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti*. P. Paavolainen & P. Houni (toim.) Teatterikorkeakoulu. Acta scenica 3. Helsinki: Yliopistopaino, 272–299.
- Kallio, H. 2002. Sukupuoli ja näyttelijän itsetuntuma. Teoksessa *Teatteri ja taide toimintakulttuureina*. P. Paavolainen & P. Houni (toim.) Teatterikorkeakoulu. Acta scenica 10. Helsinki: Yliopistopaino, 184–220.
- Kitzing, P. 1986. LTAS criteria pertinent to the measured voice quality. *Journal of Phonetics* 14, 477–482.
- Kiviharju, H. 1999. *Äänenkäyttö ja hengitys opiskeluaikani roolitöissä*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos.
- Klatt, D. H. & Klatt, L. C. 1990. Analysis, synthesis and perception of voice quality variations among female and male talkers. *The Journal of the Acoustical Society of America* 87, 820–857.
- Klemola, T. 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Väitöstyö. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol 66. Tampereen yliopisto.
- Klemola, T. 2004. *Taidon filosofia – Filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Knight, D. 1997. Standard Speech: The Ongoing Debate. Teoksessa M. Hampton & B. Acker (Toim.) *The Vocal Vision. Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*. New York: Applause, 155–183.

Knockaert, V. & Steenhoudt, K. 2005. Anorectics and the mirror. Teoksessa H. De Preester & V. Knockaert (toim.) *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 283–297.

Kokko, J. 2001. *Balleriina perhosteleee itsensä toiseen ulottuvuuteen*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöyön laitos.

Korsisaari, E.M. 1997. Meditaatioita naiskielen ja naiskirjallisuuden mahdollisuuksista. Teoksessa: S. Heinämaa, M. Reuter & K. Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 56–81.

Kristeva, J. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Toim. L. S. Roudiez. Käänt. T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. [Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.] New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. 1984 [1974]. *Revolution in Poetic Language*. [La révolution du langage poétique] Käänt. M. Waller. New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. 1992 [1988]. *Muukalaisia itsellemme*. [Étrangers à nous-mêmes.] Suom. P. Malinen. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, J. 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. P. Sivenius, T. Arppe, K. Saarikangas, H. Sinervo & R. Stewen. Helsinki: Gaudeamus.

Kruger, D. 1981. *An Introduction to Phenomenological Psychology*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Kurkela, K. 1994 [1993]. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikkaa*. EST-julkaisusarja, n:o 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kytömaa, K. 1997. Jouko Turkan ohjausten musiikillisuus: kansanlaulua, kamarimusiikkia, sinfoniaa? Teoksessa H. Mäkinen (toim.) *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 2. Helsinki: Yliopistopaino, 11–39.

- Kähkönen, O. 1997. *Lauluinstrumentin toiminnasta ja säätelystä. Fyysisen kielen merkitys lauletaessa*. Helsinki: Sibelius Akatemia.
- Laban, R. 1988 [1950]. *The Mastery of Movement* [The Mastery of Movement on the Stage]. Plymouth: Northcote House.
- Lacan, J. 1989 [1966]. *Écrits. A Selection*. [Écrits] Käänt. A. Sheridan. London: Routledge.
- Lacan, J. 1994 [1973]. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. [Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.] Toim. J.-A. Miller. Käänt. A. Sheridan. London: Penguin Books.
- Ladefoged, P. 2001. *A Course in Phonetics*. Boston: Heinle & Heinle.
- Laukkanen A.-M. 1992a. Voiced bilabial /B:/ fricative as a vocal exercise. An electroglottographic and acoustic investigation. *Scandinavian Journal of Logopedics and Phoniatics* 17, 181–189.
- Laukkanen, A.-M. 1992b. About the so-called "resonance" tubes used in Finnish voice training practice. An electroglottographic and acoustic investigation on the effects of this method on the voice quality of subjects with normal voice. *Scandinavian Journal of Logopedics and Phoniatics* 17, 151–161.
- Laukkanen A.-M. 1995. *On Speaking Voice Exercises. A Study on the Acoustic and Physiological Effects of Speaking Voice Exercises Applying Manipulation of the Acoustic-Aerodynamic State of the Supraglottic Space and Artificially Modified Auditory Feedback*. Väitöstyö. Acta Universitatis Tampereensis A 445. Tampereen yliopisto.
- Laukkanen, A.-M., Ilomäki, I., Leppänen, K. & Vilkmán, E. 2006. Acoustic Measures and Self-reports of Vocal Fatigue by Female Teachers. doi: [10.1016/j.jvoice.2006.10.001](https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.10.001)
- Laukkanen, A.-M. & Leino, T. 1999. *Ihmeellinen ihmisääni*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Laukkanen, A.-M., Mäki, E., Pukander, J. & Anttila, I. 1999. Vertical laryngeal size and the lowest tone in the evaluation of the average fundamental frequency (F0) of Finnish speakers. *Logopedics Phoniatics Vocology* 24, 170–177.

- Laukkanen, A.-M., Järvinen, K., Artkoski, M., Waaramaa-Mäki-Kulmala, T., Kankare, E., Sippola, S., Syrjä, T. & Salo, A. 2004. Changes in voice and subjective sensations during a 45-min. vocal loading test in female subjects. *Folia Phoniatica et Logopaedica* 56: 335–346.
- Laukkanen, A.-M., Sundberg, J. & Björkner, E. 2006. Throaty voice quality. Subglottal pressure, Voice Source, and Formant Characteristics. *Journal of Voice* 20, 25–37.
- Laukkanen, A.-M., Syrjä, T., Laitala, M. & Leino, T. 2004. Effects of two-month vocal exercising with and without spectral biofeedback on student actors' speaking voice. *Logopedics Phoniatics Vocology* 29, 66–76.
- Laukkanen A.-M, Vilkmann, E., Alku, P. & Oksanen, H. 1997. On the perception of emotions in speech: the role of voice quality. *Logopedics Phoniatics Vocology* 22, 157–168.
- Laver J. 1980. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laver, J. & Trudgill, P. 1979. Phonetic and linguistic markers in speech. Teoksessa K.R. Scherer & H. Giles (toim.) *Social markers in speech*. Cambridge University Press, 63–108.
- Lechte, J. 1991 [1990]. *Julia Kristeva*. New York: Routledge.
- Lehto, L. 2007. *Occupational voice – studying voice production and preventing voice problems with special emphasis on call-centre employees*. Väitöstyö. Helsinki: Teknillinen korkeakoulu.
- Lehtonen, K. 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lehtovuori, E. 1995. Kaikki tiet vievät Khoraan. *Synteesi* 4, 47–53.
- Leino, T. 1976. *Hyvän äänen spektriipiirteitä*. Helsingin yliopiston fonetiikan laitos.
- Leino, T. 1994. Long-term average spectrum study on speaking voice quality in male actors. Teoksessa A. Friberg, J. Iwarsson, E. Jansson & J. Sundberg (toim.) *Proceedings of the Stockholm Music Acoustic Conference July 28 – August 1, 1993*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 206–210.

- Leino, T. & Kärkkäinen, P. 1995. On the effects of vocal training on the speaking voice quality of male student actors. Teoksessa K. Elenius & P. Branderud (toim.) *Proceedings of the XIIIth International Congress of Phonetic Sciences, Stockholm, Sweden 13–19 August, 1995*. Vol. 3. Stockholm: Department of Speech Communication and Music Acoustics, Royal Institute of Technology and the Department of Linguistics, Stockholm University, 496–499.
- Leino, T. & Toivokoski, R. 1995. Miten laulajan äänenlaatua voidaan mitata. *Laulupedagogi* 1994–95, 29–46.
- Lichtenberg, J. 1978. The testing of reality from the standpoint of the body self. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 26, 357–385.
- Lindholm, P., Vilkmán, E., Raudaskoski, T., Suvanto-Luukkonen, E., & Kauppila, A. 1997. The effect of postmenopause and postmenopausal HRT on measured voice values and vocal symptoms. *Maturitas* 28, 47–53.
- Linklater, K. 1976. *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama Book Publishers.
- Linklater, K. 1992. *Freeing Shakespeare's Voice. The Actor's Guide to Talking the Text*. New York: Theatre Communications Group.
- Linklater, K. 1997. Thoughts on Theatre, Therapy, and the Art of Voice. Teoksessa M. Hampton & B. Acker (toim.) *The Vocal Vision. Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*. New York: Applause, 3–12.
- Löfqvist, A. & Mandersson, B. 1987. Long- Time Average Spectrum of Speech and Voice Analysis. *Folia Phoniatica* 39, 221–229.
- Lämpsä, K. 1999. *Kieli polvessa*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntytön laitos.
- Mamet, D. 1999. [1997]. *Tosi ja epätosi. Arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle*. [True or False, Heresy and Common Sense for the Actor] Suom. V. Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.
- Manner, E.-L. 1980 [1956] Lapsuuden hämärästä. Teoksessa *Runoja 1956–1977*. Helsinki: Tammi, 37–51.
- Marjanen, K. 1964 [1947]. *Miten oppia puhujaksi? Puhetaidon opas- ja harjoituskirja*. Porvoo: WSOY.

Martikainen, A. 1997. Matka muodon vuoksi. *Teatteri* 1, 18–19.

Martin, J. 1987. *Eloquence is Action. A Study of Form and Text's Influence on the Vocal Delivery Style of Shakespeare in Sweden 1934–1985*. Doctoral Dissertation. University of Stockholm, Institute for Theatre and Film Science (Department of Theatre).

Martin, J. 1991. *Voice in Modern Theatre*. London: Routledge.

Master, S., De Biase, N., Brasília, M. C. & Laukkanen, A. M. 2006. Acoustic and Perceptual Analyses of Brazilian Male Actors' and Nonactors' Voices: Long-term Average Spectrum and the "Actor's Formant". doi: 10.1016/j.jvoice.2006.09.006

Merleau-Ponty, M. 1987 [1964]. *The Visible and the Invisible* [Le visible et l'invisible]. Toim. C. Lefort. Käänt. A. Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. 2002 [1945]. *Phenomenology of Perception* [Phénoménologie de la perception]. Käänt. C. Smith. London: Routledge.

Minkinen, M. 2005. Kaija Saariahon vokaalinen kirjoitus teoksissa *Du gick, flög ja From the Grammar of Dreams*. Teoksessa A. Sivuoja-Gunaratnam (toim.) *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino, 49–84.

Moilanen, A. 2003. *Nainen koomikkona. Naiskoomikon elämänvaiheet, sisäinen vamma ja ruumiillisuus*. Pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, teatterin ja draaman tutkimus.

Monni, K. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Väitöstyö. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Monola, T. 1976. *Aino Kallaksen ja Marja-Liisa Vartion proosarytmin vertailua. Kolmen proosakatkelman rytmianalyysi*. Helsingin yliopiston fonetiikan laitoksen julkaisuja 28A, 28B.

Munro, M. 2002. *Lessac's Tonal Action in Women's Voices and the "Actor's Formant": a Comparative Study*. Väitöstyö. General Linguistics and Literary Theory at the Potchefstroom University for Christian Higher Education.

Mäki, E., Niemi, H.-M., Lundén, S. & Laukkanen, A-M. 2001. F0, SPL and vocal fatigue in a vocally loading test. Teoksessa *Proceedings of the 25th World Congress of the International Association of Logopedics and Phoniatrics*. CD-ROM. Montreal.

Mänttari, J. 1997. *Tutkielma espanjankielisestä ja suomenkielisestä näyttelemisestä Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitoksen Granada-projektissa*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos.

Nawka, T., Anders, L.C., Cebulla M. & Zurakowski, D. 1997. The speaker's formant in male voices. *Journal of Voice* 11, 422–428.

Nikander, I. 1997. Merkkien loputon leikki. Fenomenologian ja strukturalismin välissä ja tuolla puolen. *Niin & näin* 1, 45–53.

Nikanne, U. 2002. Äidinkielen merkitys ihmiselle. Teoksessa Herlin I. Kallio-koski J. Kotilainen L. Onikki-Rantajääskö T. (toim.) *Äidinkielen merkitykset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 869: 16–34. Vaasa: Ykkös-Offset Oy.

Nolan F. 1983. *The Phonetic base of speaker recognition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Novak, A., Dlouha, O., Capkova, B. & Vohradnik, M. 1991. Voice fatigue after theatre performance in actors. *Folia Phoniatrica* 43, 74–78.

Nykysuomen sanakirja 2002. 15. painos. Porvoo: WSOY.

Ohala, J.J. 1983. Cross-language use of pitch: an ethological view. *Phonetica* 40, 1–18.

Ohala, J.J. 1984. An ethological perspective on common cross-language utilization of F0 of voice. *Phonetica* 41, 1–16.

Ohara, Y. 1992. Gender-dependent pitch levels: A comparative study in Japanese and English. Teoksessa K. Hall, M. Bucholtz & B. Moonwomon (toim.) *Locating power. Proceedings of the Second Berkeley Women and Language Conference*. Volume 2. Berkeley, Ca: Berkeley Women and Language Group. University of California, 468–477.

Ohara, Y. 1999. Performing gender through voice pitch: A Cross-Cultural Analysis of Japanese and American English. Teoksessa U. Pasero & F. Braun (toim.) *Perceiving and Performing Gender*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 105–116.

Olkkonen S. 1997. "Eteen- ja ulospäin!" Työraportti Teatterikorkeakoulun ensimmäisen ja toisen vuosikurssin puheopetuksesta lukuvuonna 1992–1993. Selvitys Teatterikorkeakoulun arvioinnin nykytilasta, liite. Helsinki: Teatterikorkeakoulun sisäinen muistio.

Orlikoff, R. B. & Baken, R. J. 1988. Fundamental frequency modulation of the human voice by the heartbeat: Preliminary results and possible mechanism. *Journal of Acoustical Society of America* 85, 888–893.

Orlikoff, R. B. & Baken, R. J. 1989. The Effect of the Heartbeat on Vocal Fundamental Frequency Perturbation. *Journal of Speech and Hearing Research* 32, 576–582.

Parviainen, J. 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, J. 2002. Kinesteettinen empatia: pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Teoksessa Haaparanta L. & Oesch E. (toim.) *Kokemus*. Acta Philosophica Tamperensia, vol. 1. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, J. 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Pastuszek-Lipinska B. 2004. An Overview of a Research Project and Preliminary Results of Two experiments on Perception and Production of Foreign Language Sounds by Musicians and Non-Musicians. *TMH-Quarterly Progress and Status Report* 46 (1), 61–74.

Pavlovic, C., Rossi, M. & Espesser, R. 1990. Statistical distributions of speech for various languages. *Journal of Acoustical Society of America* 88, 176.

Pavis, P. 2006 [1996]. *Analyzing Performance. Theater, Dance and Film* [L'Analyse des Spectacles]. Käänt. D. Williams. Michigan: The University of Michigan Press.

Pegoraro Krook, M. I. 1988. Speaking Fundamental Frequency Characteristics of Normal Swedish Subjects Obtained by Glottal Frequency Analysis. *Folia Phoniatria* 40, 82–90.

- Piha H. 1980. Musiikin merkityksestä nuoruusiässä. Teoksessa: Hägglund, T-B., Katajamäki, M., Pylkkänen, K. & Taipale, V. (toim.) *Naida vai palaa. Suomen nuorisopsykiatrisen yhdistyksen vuosikirja II*. Jyväskylä: Gummerus.
- Pinczower, R. & Oates J. 2005. Vocal Projection in Actors: The Long-Term Average Spectral Features That Distinguish Comfortable Acting Voice From Voicing With Maximal Projection in Male Actors. *Journal of Voice* 19, 440–453.
- Poizat, M. 1992 [1986]. *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera* [L'Opéra, ou Le Cri de l'ange: Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra.] Käänt. A. Denner. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Potter, J. 1998. *Vocal Authority. Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Priest, S. 1998. *Merleau-Ponty*. London: Routledge.
- Punt, N.A. 1979 [1952]. *The Singer's and Actor's Throat. The Vocal Mechanism of the Professional Voice User and its Care in Health and Disease*. London: William Heineman medical Books.
- Quilis A. & Esgueva M. 1983. Realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética normal. Teoksessa M. Esgueva & M. Cantarero (toim.) *Estudios de Fonética I*. Madrid: CSIC (Collectanea Phonetica VIII), 137–252.
- Rakennuksen julkisivun ääneneristävyyden mitoittaminen* 2003. Ympäristö-opas 108. Helsinki: Ympäristöministeriö.
- Rantala, L. 2002. *Ääni työssä. Naisopettajien äänenkäyttö ja äänen kuormittuminen*. Väitöstyö. Acta Universitatis Ouluensis B 37. Oulun yliopisto.
- Rantala, L. & Vilkmán, E. 1999. Relationship between subjective voice complaints and acoustic parameters in female teachers' voices. *Journal of Voice* 13, 484–495.
- Rantanen, M. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Väitöstyö. Acta Scenica 18. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Raphael, B. N. 1984. Loudness and projection as related to public speaking and acting. Julkaisussa V. L. Lawrence (toim.) *Transcripts of the Thirteenth Symposium Care of the Professional Voice. Part 1: Scientific Papers*. New York: The Voice Foundation, 255–266.

- Raphael, B. & Scherer, R. 1987. Voice modification of stage actors: acoustic analysis. *Journal of Voice* 1, 83–87.
- Rechardt, E. 1984. Musiikillinen ajattelu, ruumiilliset merkitysskeemat ja symbolinen prosessi. *Synteesi* 2: 83–94.
- Rechardt, E. 1988. Musiikin kokemisen ruumiilliset ja symboliset ulottuvuudet. Teoksessa V. Hägglund & V. Rätty (toim.) *Psykoanalyysin monta tasoa. Psykoanalyttikko Tor-Björn Hägglundin juhlakirja 10.3.1988*. Helsinki: Nuorisopsykoterapiasäätiö, 134–150.
- Rechardt, E. 1993. Minuuden kokeminen musiikissa. Teoksessa E. Roos, V. Manninen & J. Välimäki (toim.) *Mielen ulottuvuudet*. Helsinki: Yliopistopaino, 179–196.
- Renvall, Y. J. 1997. Granada, lihaan sidottujen saaga. *Teatteri* 1, 17.
- Reuter, M. 1997. Anorektisen ruumiin fenomenologia. Teoksessa S. Heinämaa, M. Reuter, & K. Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 136–167.
- Rodenburg, P. 1997. *The Actor Speaks. Voice and the Performer*. London: Methuen Drama.
- Rose, J. 1983 [1982]. Introduction II. Teoksessa J. Mitchell & J. Rose (toim.) *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. London: Macmillan Press, 27–57.
- Rosolato, G. 1974. La voix: entre corps et langage. *Revue française de Psychanalyse* 38 (1), 75–94.
- Rothman, H. B., Brown Jr., W. S. & LaFond, J. R. 2002. Spectral Changes Due to Performance Environment in Singers, Nonsingers and Actors. *Journal of Voice* 16, 323–332.
- Rouhiainen, L. 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artist Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Väitöstyö. Acta Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Russell, A., Penny, L. & Pemberton, C. 1995. Speaking fundamental frequency changes over time in women; a longitudinal study. *Journal of Speech and Hearing Research* 38, 101–109
- Saarakkala, J. 2004. Ylioppilasteatterin renessanssi. *Teatteri* 8, 41–46.

- Saisio, E. 2005. *Katseen alaiset*. Ulkonäkö, identiteetti ja katseenalaisuus naisnäyttelijän näkökulmasta. Helsinki: WSOY.
- Salminen, S. 2004. *Yksi yhteinen tekijä*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos.
- Salo, E. 2004. *Ilokseni pyrähtelisin – vaellustarina tanssimisesta, kameranäyttelemisestä ja läsnäolosta*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos.
- Salo-Lee, L. 1995. Kulttuurienvälisten viestintätaitojen oppiminen: ”Prosessipuhuminen” keinona tehokkaaseen vieraskieliseen suulliseen ilmaisuun. Teoksessa L. Salo-Lee (toim.) *Kieli & kulttuuri oppimisessa ja opettamisessa*. Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden julkaisu 12. Jyväskylän yliopisto Kopi-Jyvä Oy, 153–169.
- Salovaara, E. 1997. *Granada kielen päällä*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöön laitos.
- Sataloff, R. T. *Professional voice. The Science and Art of Clinical Intervention*. San Diego: Singular Publishing Group.
- Schafer, R. 1976: *A New Language for Psychoanalysis*. New Haven, London: Yale University Press.
- Schank, R. C. 1982. *Dynamic Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scheler, M. 1980. *Die Wissensformen und die Gesellschaft*. Gesammelte Werke, Band 8. Bern: Francke.
- Schwarz, D. 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Siltala, P. 1993. *Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Silverman, K. 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Silverman, K. 1996. *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge.
- Sivuoja-Gunaratnam, A. 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Teoksessa H. Veivo, (toim.): *Vastarinta / Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Yliopistopaino.

Sobin, C. & Alpert, M. 1999. Emotion in Speech: The Acoustic Attributes of Fear, Anger, Sadness and Joy. *Journal of Psycholinguistic Research* 28 (3), 347–365.

Sodersten, M., Granqvist, S., Hammarberg, B. & Szabo, A. 2002. Vocal behavior and vocal loading factors for preschool teachers at work studied with binaural DAT recordings. *Journal of Voice* 16, 356–371.

Songe-Møller, V. 1997. Luce Irigaray rakkaudesta ja ihmetyksestä. Teoksessa: S. Heinämaa, M. Reuter & K. Saarikangas (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 23–36.

Sovijärvi A. 1963. *Suomen kielen äännekuvasto*. Jyväskylä: Gummerus.

Spitz, R. A. 1974 [1965]. *Elämän ensimmäinen vuosi. Psykoanalyttinen tutkimus objektisuhteiden normaalista ja häiriintyneestä kehityksestä*. [The First Year of Life]. Suom. K. Appelqvist & O. Appelqvist. Jyväskylä: Gummerus.

Stamenov, M. I. 2005. Body schema, body image, and mirror neurons. Teoksessa H. De Preester & V. Knockaert (toim.) *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 21–43.

Stanislavski, K. 1970 [1948]. *Luonteen kehittäminen. Näyttelijän työ II* [Rabota aktera nad soboj II]. Suom. U.-L. Heino. Helsinki: Tammi.

Stern, D. N. 1998 [1985]. *The Interpersonal World of Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books.

Stone, R.E. & Sharf, D.J. 1973. Vocal change associated with the use of atypical pitch and intensity levels. *Folia Phoniatica* 25, 91–103.

Stone, R.E. & Rainey, C.L. 1991. Intra- and intersubject variability in acoustic measures of normal voice. *Journal of Voice* 5, 189–196.

Sundberg, J. 1987 [1980]. *The Science of the Singing Voice* [Röstlära]. Dekalb: Northern Illinois University Press.

Sundberg J. 1995. The singer's formant revisited. *TMH-Quarterly Progress and Status Report* 36 (2–3), 83–96.

Sundberg, J. 2001. Level and Center Frequency of the Singer's Formant, *Journal of Voice* 15, 176–186.

- Suomi, K. 1990. *Johdatusta puheen akustiikkaan*. Logopedian ja fonetiikan laitoksen julkaisu 4. Oulu: Oulun yliopisto.
- Suomi, K., Toivanen, J. & Ylitalo, R. 2006. *Fonetiikan ja suomen äänneopin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus.
- Syrjälä, L. & Numminen, M. 1988. *Tapaustutkimus kasvatustieteessä*. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tutkimuksia 51.
- Tamminen, H. & Tarkkonen, J. (toim.) 2006. *Turvallisesti teatterissa. Teatterin ja monitoimitalojen työympäristön kehittäminen*. 2. uudistettu painos. Helsinki: Työturvallisuuskeskus.
- Tarasti, E. 1992. *Romantiikan uni ja hurmio. Esseitä musiikista*. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, E. 2001. Ääni ja identiteetti. *Synteesi* 2, 23–36.
- Tarvainen, A. 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 3: 5–15.
- Tarvainen, A. 2005. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa Undo. *Musiikki*, 3, 66–91.
- Tarvainen, A. 2006a. Björk ja lihan arvoitus. Soiva tulkinta e.e. cummingsin runosta "I Will Wade Out". Teoksessa T. Lahtinen & M. Lehtimäki (toim.) *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampere: Tampere University Press, 253–270.
- Tarvainen, A. 2006b. Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja 2006*. M. Mantere (toim.). Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 77–108.
- Tervaniemi, M., Szameitat, A.J., Kruck, S., Schröger, E., Alter, K., De Baene, W. & Friederici, A. D. 2006. From Air Oscillations to Music and Speech: Functional Magnetic Resonance Imaging Evidence for Fine-tuned neural networks in audition. *The Journal of Neuroscience* 26, 8647–8652.
- Tiainen, M. 2005. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa. Teoksessa T. Riikonen, M. Tiainen & M. Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta musicologica fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Titze I. R. 2000 [1994]. *Principles of Voice Production*. Iowa City: National Center for Voice and Speech.

- Titze, I.R. & Sundberg, J. 1992. Vocal intensity in speakers and singers. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 91, 2936—2946.
- Tong, R. 1997 [1989]. *Feminist Thought*. London: Routledge.
- Turner J.C. 1987. *Voice and Speech in the Theatre*. London: A & C Black.
- Vaine, K. 2007 (painossa). *Sisältä ulos ja toisinpäin*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöyön laitos.
- Valo, M. 1994. *Käsitykset ja vaikutelmat äänestä. Kuuntelijoiden arviointia radiopuheen äänellisistä ominaisuuksista*. Väitöstyö. *Studia Philologica Jyväskyläensia* 33.
- Van Bunder, D. & Van de Vivjer, G. 2005. Phenomenology and psychoanalysis on the mirror stage. Different metaphysical backgrounds on body image and body schema. Teoksessa H. De Preester & V. Knockaert (toim.) *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 253–271.
- Van Leeuwen, T. 1999. *Speech, Music, Sound*. Hong Kong: Macmillan Press.
- Varja, M. 1997. Muistoja työstä ja taistelusta. Naisnäyttelijän ruumis kulttuurin reproduktioitehtävissä. Teoksessa H. Mäkinen (toim.) *Lihasta sanaksi. Tutkimuksia suomalaisesta teatterista*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 2. Helsinki: Yliopistopaino.
- Vennard W. 1967. *Singing – the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer.
- Verdolini, K. 1994. Principles of skill acquisition applied to voice training. *NCVS Status and Progress Report* 6: 155.
- Vilkman, E. & Karma, P. 1989. Vertical hyoid bone displacement and fundamental frequency of phonation. *Acta otolaryngologica* 108: 142–151.
- Vintturi, J., Alku P., Lauri, E.R., Sala, E., Sihvo M. & Vilkman 2001. Objective analysis of vocal warm-up with special reference to ergonomic factors. *Journal of Voice* 15, 36–53.
- von Uexkull, T.H. 1970. The problem of psychosomatic theory and the mind-body-unity model. *Psychotherapy & Psychosomatics* 18, 103–116.

- Vuori, L. 2007 (painossa). *Sarjoja, versioita ja mielikuvia. Roolinrakentajan käsikirja*. Opinnäyte. Tampereen yliopiston näyttelijäntöyön laitos.
- Vurma A. & Ross J. 2002. Where Is a Singer`s Voice if It Is Placed "Forward"? *Journal of Voice* 16, 383–391.
- Välimäki, S. 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitysmaailma. *Musiikki* 4: 82–104.
- Välimäki, S. 2003. k.d. langin vokaalinen signifiante. *Synteesi* 2: 26–47.
- Välimäki, S. 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Väitöstyö. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Semiotic Society of Finland & International Semiotics Institute.
- Välimäki-Jääskeläinen, S. 1997. *Musiikki ei-kielellisenä ajatteluna. Psykoanalyttinen näkökulma musiikin arkaaiseen merkitysmaailmaan*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Wade, A. 1997. "What is a voice for?" Training and the Rise of the Vocal Coach. Teoksessa M. Hampton & B. Acker (toim.) *The Vocal Vision. Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*. New York: Applause, 133–141.
- Wagner, A. & Braun, A. 2003. Is voice quality language-dependent? Acoustic analyses based on speakers of three different languages. *Proceedings of the 15th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS) Barcelona*, 651–654.
- Wedin, S., Leanderson, R. & Wedin, L. 1978. Evaluation of voice training. Teoksessa N.H. Buch (toim.) *Evaluation of voice training. Proceedings of the International Association Log Phon Congress 15–18. August 1977, Copenhagen, Denmark*. Herning: Organizing Committee of the Congress, 361–381.
- Wiik, K. 1981. *Fonetiikan perusteet*. Porvoo: WSOY.
- Withers-Wilson, N. 1993. *Vocal Direction for the Theatre. From Script Analysis to Opening Night*. New York: Drama Book Publishers.
- Yamaguchi, H., Shrivastav, R., Andrews, M.L. & Niimi, S. 2003. A comparison of voice quality ratings made by japanese and american listeners using the GRBAS scale. *Folia Phoniatica et Logopaedica* 55, 147–157.
- Young I. 1990. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy*. Cambridge: Cambridge University.



LITTEET

Liite 1.

Vokaalien kuuntelukokeessa käytetty arviointikaavake

Vertaile kolmea kuulemaasi samaa vokaalia merkitsemällä vokaalin jälkeen sen ääntämistavan etisyysaste. Merkitse vokaalin perään E, mikäli vokaali ei kuulosta Sinusta hyväksyttävältä suomalaiselta vokaalilta. Voit myös merkitä sivun laitaan, miksi vokaali kuulosti Sinusta oudolta.

1 = vähiten etisyyttä (takainen), 2 = välimuoto, 3 = eniten etisyyttä
E = ei hyväksyttävä suomenkielinen vokaali

PUHUJA 1

e	e	e
i	i	i
ä	ä	ä
ö	ö	ö
y	y	y
o	o	o
u	u	u
a	a	a

Liite 2.

Proosaluennan kuuntelukokeessa käytetty arviointikaavake

Äänen kiinteys

	HYVIN PURISTEINEN		NEUTRAALI		HYVIN HUOKOINEN
Näyte A	5	4	3	2	1
Näyte B	5	4	3	2	1

Äänen väri

	HYVIN/LIIAN HELEÄ		HYVIN/LIIAN TUMMA		
Näyte A	5	4	3	2	1
Näyte B	5	4	3	2	1

Äänen sijoitus

	HYVIN/LIIAN ETINEN		HYVIN/LIIAN TAKAINEN		
Näyte A	5	4	3	2	1
Näyte B	5	4	3	2	1

Puheen nopeus

	HYVIN/LIIAN NOPEA		HYVIN/LIIAN HIDAS		
Näyte A	5	4	3	2	1
Näyte B	5	4	3	2	1

Ääntämisen selkeys

LIIAN SELVÄ, YLIARTIKULOITU

HYVIN/LIIAN EPÄSELVÄ

Näyte A	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

Näyte B	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

Puheen energisyys

HYVIN/LIIAN ENERGINEN

HYVIN/LIIAN VELTTO

Näyte A	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

Näyte B	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

Äänen yleislaatu

ERITTÄIN HYVÄ

ERITTÄIN HUONO

Näyte A	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

Näyte B	5	4	3	2	1
----------------	----------	----------	----------	----------	----------

KUULOSTAA HYVÄKSYTTÄVÄLTÄ
SUOMEN KIELEN LUENNALTA

KUULOSTAA OUDOLTA
SUOMEN KIELEN LUENNALTA

Näyte A	X				X
----------------	----------	--	--	--	----------

Näyte B	X				X
----------------	----------	--	--	--	----------

Liite 3.

Katselukokeessa käytetty arviointikaavake

Eleiden määrä

VÄHÄN ELEITÄ

Näyte A 1 2 3 4 5

Näyte B 1 2 3 4 5

PALJON ELEITÄ

Liikkeiden ja eleiden suunta

ALASPÄIN

Näyte A 1 2 3 4 5

Näyte B 1 2 3 4 5

YLÖSPÄIN

KEHON LÄHELLÄ

Näyte A 1 2 3 4 5

Näyte B 1 2 3 4 5

ULOSPÄIN

Liikkeiden ja eleiden laatu

ÄKKINÄISIÄ

Näyte A 1 2 3 4 5

Näyte B 1 2 3 4 5

JATKUVIA

PIDÄTELTYYJÄ

Näyte A 1 2 3 4 5

Näyte B 1 2 3 4 5

VIRTTAAVIA

Kokonaisvaikutelma kehonkäytöstä

PAINAVA

Näyte A	1	2	3	4	5
Näyte B	1	2	3	4	5

KEVYT

HIDAS

Näyte A	1	2	3	4	5
Näyte B	1	2	3	4	5

NOPEA

VELTTO

Näyte A	1	2	3	4	5
Näyte B	1	2	3	4	5

ENERGINEN

Liite 4.

Miesten irrallisten vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvot

		tavalliset-98 Hz	esp. -99 Hz	tavalliset-99 Hz
F1	[e:]	429	414	436
	[i:]	286	286	280
	[æ:]	666	673	713
	[ø:]	424	416	426
	[y:]	300	285	281
	[o:]	455	473	468
	[u:]	308	308	295
	[a:]	614	708	631
F2	[e:]	1893	2073	1928
	[i:]	2140	2189	2160
	[æ:]	1498	1750	1530
	[ø:]	1604	1728	1641
	[y:]	1752	1856	1760
	[o:]	839	821	826
	[u:]	611	670	604
	[a:]	1009	1145	1068
F3	[e:]	2552	2730	2540
	[i:]	2913	2982	2935
	[æ:]	2513	2587	2500
	[ø:]	2293	2367	2293
	[y:]	2189	2239	2222
	[o:]	2562	2614	2562
	[u:]	2360	2340	2347
	[a:]	2634	2762	2673

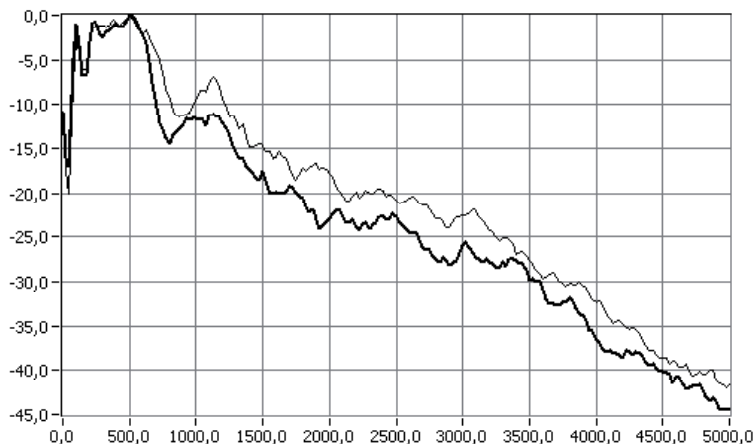
Liite 5.

Naisten irrallisten vokaalien formanttitaajuuksien keskiarvot

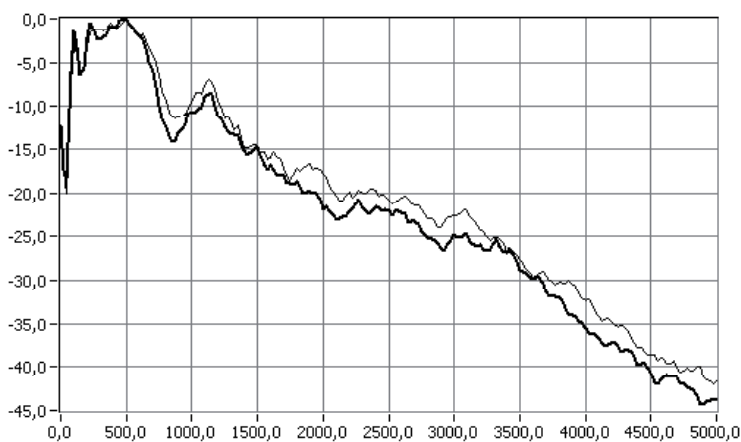
		tavalliset-98 Hz	esp. -99 Hz	tavalliset-99 Hz
F1	[e:]	503	461	464
	[i:]	396	342	384
	[æ:]	853	881	863
	[ø:]	441	456	441
	[y:]	374	323	350
	[o:]	480	510	439
	[u:]	377	362	384
	[a:]	768	826	792
F2	[e:]	2464	2466	2449
	[i:]	2767	2780	2723
	[æ:]	1851	1985	1890
	[ø:]	1834	2007	1861
	[y:]	2002	2130	2083
	[o:]	873	920	864
	[u:]	623	631	611
	[a:]	1259	1332	1253
F3	[e:]	3086	3066	3024
	[i:]	3429	3439	3451
	[æ:]	3014	3066	3004
	[ø:]	2772	2797	2733
	[y:]	2664	2688	2651
	[o:]	2871	2943	2824
	[u:]	2861	2784	2767
	[a:]	2898	3051	3034

Liite 6.

Miesten proosaluentanäytteiden yhteiskeskiaivospektrit

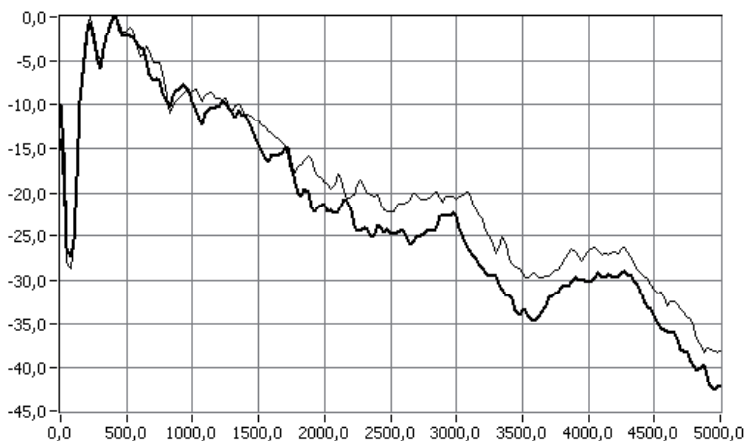


*Ohut viiva = luenta espanjalaisittain 1999,
paksu viiva = normaaliluenta vuonna 1998.*

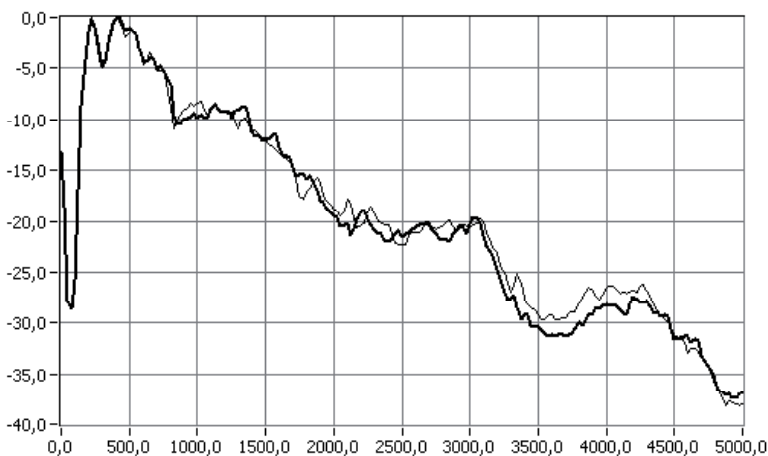


*Ohut viiva = luenta espanjalaisittain 1999,
paksu viiva = normaaliluenta vuonna 1999.*

Liite 7. Naisten proosaluentanäytteiden yhteiskeskiaivospektrit



Ohut viiva = luenta espanjalaisittain 1999, paksu viiva = normaaliluenta 1998.



Ohut viiva = luenta espanjalaisittain 1999, paksu viiva = normaaliluenta 1999.

Liite 8.

Keskiarvospektrin huippujen taajuudet miesten ja naisten repliikeissä ja proosaluennassa.

Keskiarvospektrin huippujen taajuuksien keskiarvot miesten proosaluenta-näytteissä. Tav. -98 = tavallisesti luettu näyte 1998, esp. -99 = espanjalaisittain luettu näyte 1999, tav. -99 = tavallisesti luettu näyte 1999.

	L0	L1	L2	L3	L4	L5
	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz
tav. -98	104	436	1132	2275	3268	4305
esp. -99	129	357	1114	2414	3371	4245
tav. -99	107	339	1146	2361	3371	4250

Keskiarvospektrin huippujen taajuuksien keskiarvot naisten proosaluenta-näytteissä. Tav. -98 = tavallisesti luettu näyte 1998, esp. -99 = espanjalaisittain luettu näyte 1999, tav. -99 = tavallisesti luettu näyte 1999.

	L0	L1	L2	L3	L4	L5
	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz
tav. -98	225	436	1214	2275	3064	4239
esp. -99	218	436	1146	2421	3079	4299
tav. -99	218	436	1225	2208	3036	4336

Keskiarvospektrin huippujen taajuuksien keskiarvot miesten espanjan- ja suomenkielisissä repliikeissä.

	L0	L1	L2	L3	L4	L5
	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz
suomi	125	368	1143	2231	3329	4171
espanja	118	379	1146	2404	3343	4257

Keskiarvospektrin huippujen taajuuksien keskiarvot naisten espanjan- ja suomenkielisissä repliikeissä.

	L0	L1	L2	L3	L4	L5
	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz	Hz
suomi	236	432	1168	2343	3171	4225
espanja	232	471	1196	2350	3196	4250

Liite 9.

Sävelkulun vaihteluväli miesten ja naisten suomen- ja espanjankielisissä repliikeissä

	suomi puoliväliaskel	espanja puoliväliaskel
Mies 1	E-B	E-c
Mies 2	F-gis	F-gis
Mies 3	FIS-fis	F-dis
Mies 4	DIS-c ¹	E-c ¹
Mies 5	G-a	G-gis
Mies 6	E-d	DIS-g
Mies 7	F-dis	E-dis
Nainen 1	cis-e ¹	dis-f ¹
Nainen 2	e-d ¹	e-d ¹
Nainen 3	c-a	cis-cis ¹
Nainen 4	c-d ¹	c-e ¹
Nainen 5	c-dis ¹	d-a ¹
Nainen 6	e-g ¹	e-g ¹
Nainen 7	d-e ¹	d-fis ¹

Liite 10.

Haastattelukaavake

Ympyröi totuudenmukaisin vaihtoehto

OPETTELEMINEN

1. Millaista espanjankielisten repliikkien opettelu oli mielestäsi?
 1. erittäin helppoa
 2. melko helppoa
 3. melko vaikeaa
 4. erittäin vaikeaa
 5. en osaa sanoa
2. Opettelitko espanjankieliset repliikkisi eri tavalla ulkoa kuin suomenkieliset?
 1. kyllä
 2. en
 3. en osaa sanoa
3. Kuvaile tapaa, jolla opettelit espanjankieliset repliikkisi:

PUHE JA ÄÄNI

4. Oliko äänesi erilainen puhuessasi suomea kuin puhuessasi espanjaa?
 1. erittäin suuri ero
 2. melko suuri ero
 3. melko pieni ero
 4. ei ollenkaan eroa
 5. en osaa sanoa

5. Puhuitko mielestäsi korkeammalla äänellä
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

6. Puhuitko mielestäsi voimakkaammalla äänellä
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

7. Puhuitko mielestäsi nopeammin
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

8. Tuntuiko puheesi energisemmältä
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

9. Puhuitko mielestäsi etisemmin
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

10. Puhuitko mielestäsi puristeisemmin
 1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa

11. Oliko äänesi laatu mielestäsi parempi

1. suomeksi
2. espanjaksi
3. kielillä ei eroja
4. en osaa sanoa

12. Mikäli koit muita eroja puheessasi tai äänessäsi espanjan ja suomen välillä, kuvaa niitä:

13. Yrititkö tietoisesti siirtää espanjalaisen puheesi piirteitä suomenkielisiin repliikkeihisi ?

1. kyllä
2. en
3. en osaa sanoa

Mikäli vastasit edelliseen ”kyllä”, vastaa seuraavaksi kysymykseen 14.

Mikäli vastasit ”ei” tai ”en osaa sanoa”, siirry kysymykseen 16.

14. Mitä espanjalaiseen puheeseesi liittyviä piirteitä pyrit siirtämään suomenkielisiin repliikkeihisi?

15. Onnistuitko mielestäsi siirtämään näitä piirteitä suomen kielisiin repliikkeihisi?

1. erittäin hyvin
2. melko hyvin
3. melko huonosti
4. en ollenkaan

16. Oliko kehoon liittyvissä tuntemuksissasi eroa puhuessasi eri kieliä:

1. kyllä
2. ei
3. en osaa sanoa

17. Mikäli vastasit edelliseen kysymykseen ”kyllä”, kuvaa millaisia eroja kehoosi liittyvissä tuntemuksissa oli ja mihin kehossasi nämä erot mahdollisesti paikantuivat:

18. Koetko oppineesi puheeseen ja ääneen liittyviä asioita Córdoba-projektissa?
1. erittäin paljon
 2. melko paljon
 3. melko vähän
 4. en ollenkaan
 5. en osaa sanoa
19. Millaisista puheeseen tai ääneen liittyvistä asioista koet hyötyneesi Córdoba-projektissa?

NÄYTTELEMINEN

20. Tuntuiko näyttelmissesi mielestäsi energisemmältä
1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa
21. Tuntuiko näyttelmissesi mielestäsi vivahteikkaammalta
1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa(jatkuu)
22. Käytitkö enemmän mielikuvia näytellessäsi
1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa
23. Olivatko käyttämäsi mielikuvat luonteeltaan erilaisia eri kielissä?
1. kyllä
 2. ei
 3. en osaa sanoa

24. Mikäli vastasit edelliseen kysymykseen "kyllä", kuvaa millaisia eroja mielikuvissasi oli näytellessäsi eri kielillä:
25. Käytitkö enemmän eleitä näytellessäsi
1. suomeksi
 2. espanjaksi
 3. kielillä ei eroja
 4. en osaa sanoa
26. Olivatko eleesi mielestäsi luonteeltaan erilaisia näytellessäsi eri kielillä?
1. kyllä
 2. ei
 3. en osaa sanoa
27. Mikäli vastasit edelliseen kysymykseen "kyllä", kuvaa millaisia eroja eleissäsi oli:
28. Mikäli koit muita eroja näytellessäsi eri kielillä, kuvaa niitä:
29. Koetko oppineesi näyttämiseen liittyviä asioita Córdoba-projektissa?
1. erittäin paljon
 2. melko paljon
 3. melko vähän
 4. en ollenkaan
 5. en osaa sanoa
29. Millaisia näyttämiseen liittyviä asioita koet oppineesi Córdoba-projektissa?

SANASTO

Abjekti (Kristeva) – esiobjekti, joka sisältää osan lasta itseään. Abjekti toimii subjektiviteetin rakentumisen mekanismina. Se syntyy alunperin kieleen astumisen kynnyksellä lapsen tuntemasta kuvotuksesta sellaista kohtaan, jota hän ei voi enää sisällyttää itseensä (esimerkiksi äitiin sulautuminen). Myöhemmin abjektin torjunta säilyttää subjektiviteetin koherenssia.

Amodaalisuus (Stern) – aistien synestesia eli yliaistimellisuus. Yhden aistikanavan välittämän havainnon muuntuminen tai yhdistyminen toiseen, esimerkiksi äänen havaitseminen värinä.

Diakriittinen organisaatio (Spitz) – varhaislapsuuden jälkeen vaikuttava havaintojärjestelmä, jonka kielellisesti nimettävissä olevat havainnot ovat paikallisia, tarkkarajaisia, intensiivisiä ja elimistön pinnalle sijoittuvia.

Feno (Barthes, Kristeva) – fenoteksti (Kristeva) on kieliopin sääntöjä noudattavaa, kommunikoivaa kieltä. Fenolaulu (Barthes) on ilmaisun, ymmärrettävyyden ja representaation palveluksessa olevaa laulua, joka kommunikoi selkeästi tunnistettavia merkkejä esimerkiksi tunnetiloista.

Fonaatio – äänen tuottaminen äänihuulten avulla. Fonaatiotavoilla tarkoitetaan erilaisia äänihuulten toimintatapoja puheessa kuten normaali sointi, narina, kuiskaus.

Formantti – ääniväylän resonanssi. Formantit tuottavat spektriin voimistuneita osasävelalueita, jotka voivat koostua yhdestä tai useammasta osasävellestä. Eri ääniteissä formantit ovat eri taajuksilla. Kahden taajuudeltaan matalimman formantin avulla voidaan pääsääntöisesti tunnistaa kaikki vokaalit.

Geno (Barthes, Kristeva) – genoteksti (Kristeva) on ruumiillisen viettien energian lävistämää, semanttisen merkitystason haastavaa kieltä, joka näyttäytyy esimerkiksi toistoina ja merkityssiirtyminä tekstissä. Myös genolaulussa (Barthes) merkitykset nousevat kielen materiaalisuudesta, ruumiillisuudesta. Siinä ei pyritä kommunikointiin (kuten fenolaulussa) vaan *jouissanceen*. Se on äänen massaa, jossa laulettava melodia vaikuttaa myös ääniteiden aistilisuuteen.

Grain (Barthes) – äänen ja kielen hankaus, joka sijaitsee fonon ja genon välissä ja joka aiheuttaa signifianssia.

Imaginaarinen järjestys (Lacan) – kielen omaksumista (Symbolista järjestystä) edeltävä psyykkisen kehityksen vaihe, jossa lapsi alkaa hahmottaa itsensä erilliseksi subjektiksi. Imaginaariseen kuuluvassa peilivaiheessa ihanteellinen minäkuva muotoutuu ulkoapäin peilikuvasta katseen avulla.

Isän Nimi/Laki (Lacan) – Symbolista järjestystä edustava, perustava merkit-sijä, joka sallii normaalin signifikaation toteutumisen. Antaa subjektille kielen omaksumisen yhteydessä erillisen identiteetin ja erottaa lapsen symbioottisesta suhteesta äitiin. Säännöstelee subjektin haluja (Oidipaallinen kieltö) ja sitoo hänet yhteiskuntajärjestykseen välittämällä esimerkiksi yhteisön sosi-aaliset ja lingvistiset säännöt.

Jouissance (Barthes, Kristeva, Lacan) – tuskaa sisältävä, mielihyvän tuolla puolen sijaitseva kehollinen nautinto, jota subjekti kokee kadottaessaan kie-leen sidotun identiteettinsä esimerkiksi sulautumisen kokemuksessa. Tällai-sen kokemuksen voi tuottaa esimerkiksi genolaulun synnyttämä *signifiantsi*.

Keskiäänitaso – äänen voimakkuutta kuvaava fysikaalinen parametri, jonka yksikkö on desibeli (dB). Jatkuvan, tasaisen äänenpainetaso arvo, jolla määritellyllä aikavälillä on sama tehollisarvo kuin tasoltaan vaihtelevalla, tarkasteltavalla äänellä.

Konesteettinen organisaatio (Spitz) – varhaislapsuuden kokonaisvaltainen, elimistön sisäosissa vaikuttava havaintojärjestelmä, jonka havainnot ovat laaja-alaisia ja joka reagoi ei-kielillisiin, fyysisiin signaaleihin kuten asento, lämpötila, rytmi, tempo, äänen korkeus ja resonanssi.

Metafora – siirtymä, kielikuva, jonka pohjana on vertaus ja joka siirtää ilmauksen ominaisuuksia toiminnan tasolta toiselle tai kontekstista toi-seen. Useimmiten metaforassa yritetään tutulla käsitteellä selvittää uutta, abstraktia asiaa samankaltaisuuden avulla (esim. ”mielen jää”).

Metonymia – tiivistymä, kuvailmaus, jossa varsinainen käsite korvataan toi-sella sen kanssa paikallisessa, ajallisessa, loogisessa tai muussa yhteydessä olevalla ilmauksella (esim. ”koko sali taputti käsiään”). Tällöin valittu ilmaus edustaa korvatulle ilmaukselle tyypillisiä ja merkittäviä piirteitä tai suurem-paa kokonaisuutta.

Perustaajuus – äänihuulten värähtelynopeuden aiheuttama äänen fysikaali-nen perusvärähtely, joka pääasiallisesti vaikuttaa sävelkorkeuden havaitsemi-seen. Mitä nopeammin äänihuulet värähtelevät, sitä korkeampi sävelkorkeus kuullaan. Mittayksikkö on hertsi (Hz), värähdysten lukumäärä sekuntia kohti.

Reaalinen (Lacan) – Lacanin hahmottelemassa psyykkisen rakentumisen kolmijaossa (Reaalinen, Imaginaarinen ja Symbolinen järjestys) Reaalinen edustaa kielen ulkopuolista, symbolisesti epämääräistä ja tavoittamatonta suoraa todellisuuskokemusta, joka on kadonnut symbolifunktion omaksumi-sen jälkeen.

Semioottinen (Kristeva) – kielen kehollinen, rytmillinen, vietillinen, varhais-lapsuuden elämymaailmasta voimansa saava merkitystaso, joka kuuluu esi-merkiksi kielen rytmissä ja ään-teissä ja joka muodostaa yhdessä symbolisen kanssa kielen merkityksenantoprosessin.

Semioottinen khora (Kristeva) – äidin ja lapsen välinen vuorovaikutuksen ja kehollisen merkityksenmuodostuksen tila ennen symbolifunktiota ja subjektin ja objektin eriytymistä. Myös aikuisen primaarinaristinen tila, joka paljastuu esimerkiksi runoilijan työssä silloin, kun tämä uhmaa sanojen merkitysten sulkeutumista (ks. genoteksti).

Signifiassi (Barthes, Kristeva) – kulttuurin ja tiedon ulkopuolelle avautuva, aistimellisesti tuotettu merkitysprosessi, jossa merkitykset ovat epäjatkuvia, muuntuvia, pakenevia, peiteltyjä ja ylimääräisiä. Signifiassi aiheuttaa merkityksenmuodostukseen monimuotoisuutta, sillä siinä merkitsijän ja merkityksen sidos purkautuu. Sen aiheuttaa viettien liike, joka läpäisee kielen ja jonka vuoksi subjekti sekä hänen suhteensa kieleen joutuvat kriisiin.

Signifikaatio (Barthes) – prosessi, joka sitoo merkityn ja merkitsijän yhteen ja tuottaa tulokseksi merkin.

Spektrogrammi – äänen kuvaustapa, jossa vaaka-akselilla on aika, pystyakselilla taajuus ja voimakkuus näkyy tummuusasteina.

Spektri – ääneen sisältyvien osavärhtelyiden kuvaustapa, jossa vaaka-akselilla on taajuus ja pystyakselilla amplitudi (äänihuulivärhtelyn laajuus). Spektrillä saadaan tietoa äänen perustaajuudesta ja osasävelistä. Äänen väri aiheutuu osasävelten voimakkuussuhteista: kun matalat osasävelet spektrissä ovat voimakkaita, ääni on tumma. Kirkkaassa, heleässä äänessä on puolestaan voimakkaita korkeita osasäveliä.

Teettinen (Kristeva) – peilivaiheeseen liittyvä, symbolisen merkkisysteemin ja subjektin rakentumisen edellytys. Sijaitsee symbolisen ja semioottisen välisessä halkeamassa, jossa merkitykset murenevät ja rakentuvat uudelleen. Teettinen varmistaa prosessin alaisen subjektin paikan, kun semioottinen läpäisee sen ja alkaa rikkoo symbolisen sääntöjä.

Vitaaliaffektit (Stern) – lapsen kehityksen varhaisvaiheelle ominaisia kokemustyyppisiä ja ympäristön hahmotustapoja, joita lapsi kokee eri aistimuksiin ja kehon toimintoihin liittyvinä dynaamisina muutoksina ja rytmisinä: esimerkiksi virtaava, äkillinen, voimistuva, häipyvä, räjähtävä.

Lähteet: Barthes 1985a; livonen 2001; Kristeva 1984; Lacan 1989; Laukkanen & Leino 1999; Nykysuomen sanakirja 2002; Sivuoja-Gunaratnam 2007; Spitz 1974; Stern 1998.

