



Kineettinen äänikirja

Kääntäminen esityksellisenä strategiana

KLAUS MAUNUKSELA

ABSTRAKTI Kielen materiaalisuudella – ymmärrettiin se sitten äänen, informaatiovirtojen tai ruumiillisuuden näkökulmasta – on tuottava rooli merkitysten muodostumisessa kielessä. Tämä toimii lähtökohtana tutkimusartikkelissa, jossa käsittelen kääntämistä esityksellisenä strategiana ääni- ja esitystaitteen sekä taiteellisen tutkimuksen kontekstissa. Kuvaan tekijän näkökulmasta virate.me-esitystaide-ryhmän kineettistä äänikirjateosta *Manuaali* (2021/2022), jossa esiintyjä kytkeytyy sensoriteknikkaan perustuvaan äänijärjestelmään ja käännösalgoritmi kääntää synteettisesti hajotettua puheääntä englanninkieliseksi tekstitykseksi. Ruumiilliset ja teknologiset käännösoperaatiot muodostavat esitystahtumasta taiteellisen koeasetelman, jonka kautta voidaan tarkastella merkityksen muodostumisen materiaalisia prosesseja äänikirjallisuudessa.

ASIASANAT kineettinen äänikirja, granulaarisynteesi, algoritminen kääntäjä, dramaturgia, esitys

*Enter the roast protection to change
the exhaust pipe of the castle
virate.me: Manuaali (10:57)*¹

Äänikirja perustuu tavallisesti kirjailijan kirjoittamaan ja äänikirjalukijan lukemaan tekstiin, jonka kuuntelija kuuntelee omalta laitteeltaan itse valitsemana ajankohtana. Kuuntelutilanteessa eri elementit käyttöliittymästä lukijan ääneen ja tekstin kaunokirjallisiin keinoihin vaikuttavat kaikki eri tavoin siihen, millä tavalla äänellinen ja kielellinen materiaali saa merkityksiä kuulijan kokemuksessa.

Tässä artikkelissa kuvaan äänikirjalle ominaisten kielellisten prosessien tietoista häiritsemistä

ääniteknologisten ja dramaturgisten menetelmien avulla. Käsittelen kääntämistä esityksellisenä strategiana virate.me-esitystaide-ryhmän teoksessa *Manuaali* (2021/2022), jossa toimin kirjoittajana, dramaturgina ja lukijana.² Teos edustaa kineettiseksi äänikirjaksi nimittämääni esitysmuotoa, joka yhdistää äänitaiteen ja nykymusiikin keinoja, esitystaiteellista ajattelua ja kirjallisuuden alueella tapahtuvia kokeiluja. Tässä artikkelissa tarkastelen teosprosessin aikana kehitettyjä taiteellisia tekniikoita erityisesti sen kannalta, millä tavalla ne kyseenalaistavat luettavuuden ja kuunneltavuuden kulttuurisia ihanteita materiaalistien käytäntöjen tasolla.

”Kineettisyys” saa teoksessa sekä kirjaimellisia että astetta käsitteellisempiä merkityksiä. Kädenliike muodostuu *Manuaalissa* keskeiseksi näyttämölliseksi toiminnaksi, jonka sisäisen dynamiikan muodostaa liike eri tavalla virittyneiden ruumiillisuuksien välillä, kuten tuonempana esitän. Toisaalta ”kineettisyys” muistuttaa teatterintutkija Dwight Conquergoodin jaottelusta, jossa todellisuuden jäljittely (*mimesis*) ja käsitys esityksestä aktiivisena luomisena (*poiesis*) johtavat ajatuksen esityksestä muutoksen dynamiikkana, jossa keskeistä on maailman muuttaminen (*kinesis*³) (Conquergood 1998, 31). *Manuaalin* kineettisyys ilmenee siis ennen kaikkea muutoksen ja väliintulon eleenä suhteessa vallitseviin kirjallisuuden esitystapoihin: esitys sysää äänikirjan elementit liikkeeseen ja pakottaa katsojaa muuttamaan merkityksen tuottamisen strategioitaan ennalta määräämättömillä tavoilla.

Lähestyn äänikirjallisuutta taiteellisen tutkimuksen perspektiivistä, jossa taideteos muodostaa yhden tutkimuksellisen ajattelun ulottuvuuden. Mika Elon mukaan taiteilija-tutkija ”ei esitä ratkaisuja, vaan näyttää käsillä olevan ongelman sen omassa konstruoituneisuudessaan” (Elo 2021, 279). Tässä artikkelissa ”käsillä oleva ongelma” on tekeillä oleva teos, jossa piilevien potentiaalien ja kielellisten prosessien tutkiminen on samalla teoksen tekoprosessiin osallistumista.

Manuaalin ensimmäinen variantti kantaesitettiin marraskuussa 2021 Reykjavikin taidefestivaalin organisoimassa yhteispohjoismaisen Platform GÄTT -hankkeen tapahtumassa sekä livestriiminä hankkeen verkkosivuilla.⁴ Tämän artikkelin kirjoittaminen toimii eräänlaisena kesuurana keskellä esitysentekoprosessia, jonka seuraava vaihe on teoksen uuden variantin esittäminen syksyllä 2022 Helsingissä.⁵ Kirjoittaessani teoksesta käytössäni on harjoituksissa ja esitystilanteissa kuvattuja taltiointeja sekä prosessin aikana kerääntynyt tieto, joka on luonteeltaan pikemminkin preskriptiivistä kuin deskriptiivistä. Se on suuntautunut kohti jotakin, mitä ei ole (vielä) olemassa tai minkä olemassaolo on esitykselle ominaisella tavalla katkonaista, hetkellistä ja epäjatkovaa. Kirjoitan näkemästäni ja kokemastani, johon olen itse ollut vaikuttamassa. Samalla kir-

joitan yksittäisen, ajallisesti jo tavoittamattoman esityksen sijaan kaikista niistä mahdollisista esityksistä, joita artikkelissa kuvaamani esitykselliset tekniikat voivat tuottaa.

Tämä lähtökohta mielessäni kuvaan graafisen notaation, sensoritekniikan, granulaarisynteessin ja algoritmisen käännoksen taiteellisia, teknisiä ja dramaturgisia operaatioita, jotka toimivat esityksessä tapoina koetella merkityksenannon mekanismeja. Kuten itse teos, myös tämä artikkeli toimii eräänlaisena katalyyttisenä käännooperaationa, jonka myötä syntyvien taiteellisen ajattelun ylöskirjaamisen tapojen avulla ajattelu- ja tekoprosessia voidaan työstää lennossa, vailla taetta määrätystä lopputuloksesta (Georgelou ym. 2017, 66). Jotta prosessia voidaan ymmärtää, on siihen on osallistuttava yhtä aikaa taktisella ja kokeilevalla otteella. ”Mene paistisuojaan vaihtaaksesi linnan pakoputken”, kuten artikkelin mottositaatiksi valikoitunut käännokatkelma suosittelee tekemään.

Kineettinen äänikirja äänikirjan dekonstruktiona

Kaupallisten äänikirjapalveluiden markkinointi perustuu äänikirjaformaatin helppokäyttöisyyteen: palvelut lupaavat kuuntelijoille laajan valikoiman kirjoja kuukausihintaan ilman erillistä ostopäätöstä, minkä lisäksi äänikirja vapauttaa tekemään muita asioita kuuntelemisen lomassa. ”Vaunulenkkit, automatkat ja vähissä olevat omat hetket kuluvat usein äänikirjaa kuunnellen”, Anni Hautala kertoo Bookbeatin verkkosivuilla. ”*Sanna-Mari*” puolestaan kertoo, että työmatkat sujuvat sukkelaasti äänikirjaa kuunnellen: ”Kuuntelen mielelläni elämäkertoja ja muistelmia ja pidän siitä, että uutuskirjat tulevat nopeasti tarjolle.”⁶ Vain hieman polemisoiden voidaan väittää, että äänikirjan myötä kirjojen kuuntelusta on tullut arkinen omasta itsestä huolehtimisen tekniikka, jonka avulla aikaansa seuraava yksilö voi kasvat- ta ymmärrystään, sanavarastoaan ja empatia- kykyään samalla, kun pitää yllä kuntoaan salilla, lenkkipolulla tai matkalla töihin.

Äänikirjaformaatin vaikutus kirjallisuuden keinoihin on herättänyt kritiikkiä kirjallisuuden

tekijöiden keskuudessa. Tilanteessa, jossa välitön käännettävyys tekstistä puheeksi korostuu, esimerkiksi kompleksiset kerronnalliset rakenteet ja tekstin visuaaliset elementit voivat olla uhattuna (Lindstedt 2019). Vaikka kirjoja on alettu kirjoittaa yhä enemmän suoraan äänikirjaformaattiin, painotuotteella on kuitenkin yhä keskeinen rooli myös äänikirjan äänellisten keinojen määrittäjänä, sillä äänikirjan sopimus kuuntelijan kanssa perustuu yleensä mahdollisimman suoraan vastaavuuteen painetun teoksen kanssa. Äänelliset keinot pyrkivät tuottamaan vaikutelman, että ainoa ero painetun ja äänikirjana julkaistun teoksen välillä on vastaanottamisen tapa. Tämä mahdollistaa saman teoksen kokemisen kahdella eri tavalla ja tarpeen vaatiessa formaatin vaihtamisen kesken kuuntelun tai lukemisen ilman että teoksen sisältö muuttuu. Siinä missä tekstuaalisia keinoja ehdollistaa vaatimus (ääneen)luettavuudesta, äänikirjan tekijöiden käytössä olevia esteettisiä keinoja rajaa ajatus tekstin kuunneltavuudesta. Kuunneltavuuden vaatimus koskee esimerkiksi äänikirjan lukijaa, jonka tehtävä on lukea teksti luonteavalla ja persoonallisella tavalla – antaa ”ääni” teoksen puhujalle – kuitenkin tulkitsematta tekstiä näyttelijänä samassa mitassa kuin esimerkiksi kuunnelmissa.

Tekstin käännettävyys ääneksi on kiehtova taiteellinen haaste. Äänikirjojen tuotantoa ohjaa taiteellisten pyrkimysten sijaan kuitenkin ensisijaisesti pyrkimys laajentaa kirjallisen teoksen lukijakuntaa. Samalla tavoitteena on minimoida äänikirjatuotannon kustannukset. Tämä asettaa rajoitteita äänikirjan tuotannossa tehtäville ratkaisuille, joiden taiteellisia mahdollisuuksia ei ole tyhjentävästi kartoitettu äänikirjallisuuden omista teknisistä ja esteettisistä lähtökohdista käsin.

Manuaali on osaltaan yritys määritellä äänikirjaa nimenomaan taidemuotona. Teoksen lähtömateriaalina on kirjallinen teksti, novelli, jonka ääneen luettu tallenne kuullaan esityksessä esiintyjän liikkeillään laukaisemina äänitiedostoina. Merkittävin poikkeus suhteessa kaupalliseen äänikirjaformaattiin on jo itse kokemisen tapa: *Manuaali* rakentuu esitystapahtumana, jossa yleisö jakaa paitsi esiintyjän myös toisten katsojien läsnäolon. Esityksellisyyden myötä *Manu-*

aali rinnastuu esittävän runouden lajeihin, joissa keskeistä on kirjoitetun tekstin suuntautuminen kohti elävää tilannetta ensisijaisena taiteellisen esityksen mediumina. Verrattuna esimerkiksi *spoken wordin* ja lavarunouden konventioihin, joissa korostuvat tyypillisesti tekijän itseilmaisu ja ruumiillinen läsnäolo, *Manuaali* tuottaa kuitenkin hajaantuneen puhujuuuden tilan, jossa puheääni on skitsofonisesti erotettu lavalla nähtävän esiintyjän ruumiista (Schafer 1969, 43).

Esityskokemuksen tapahtumallisuus, puhetilanteen hajauttaminen ja ääniteknologisten menetelmien kokeellinen käyttö ovat tapoja koetella äänikirjan konventioita. Kädenliikkeisiin perustuva soittotapa, jossa instrumenttina toimii osin esiintyjän käsi ja toisaalta ääniteknologisten laitteiden järjestelmä, toimii materiaalisena käänösprosessina, jonka mittaan äänitalenne käy läpi useita erilaisia muodonmuutoksia ennen kuin ilmestyy kuulijan aistikenttään. Tallenne välittyy kuulijalle ainoastaan graafisen partituurin rakenteistaman liikekielen, sensorin ja äänisynteesin kautta. Tämä tuo korostetusti esiin äänen tallentamisen, muokkaamisen ja toistamisen ääniteknologiset välineet ja prosessit, jotka äänikirjaformaatin tekninen toteutus pyrkii tyypillisesti häivyttämään ja siirtämään havainnon periferiaan. Äänimateriaali muokkautuu esitystilanteessa välillä täysin tunnistamattomaksi, mikä haastaa kuunneltavuuden ihanteen hyvin konkreettisesti tavalla.

Manuaalia voi ajatella äänikirjan taiteellisena dekonstruktiona, jossa äänikirjan esteettiseen diskurssiin tuodaan takaisin se, mikä diskurssia muodostettaessa on suljettu ulos. Materiaalisten osatekijöiden etualaistuminen haastaa kielen vakiintuneen representatiivisen järjestyksen, samalla kun kielellisen signifiikaation ja äänen materiaalisuuden vastakkainasettelu syrjäytetään uudelleen teoskompositioon perustuvan lukutavan avulla. Derridan dekonstruktion hengessä ylösalaisin käännetty binäärioppositio siis korvataan ”opposition oppositiolla”, uudella käsityksellä siitä ”mitä on lukea tai kirjoittaa”. (Schwab 2008.) *Manuaalissa* dekonstruktiivinen esitystapa yhdistää alkutekstin käsittelemät aiheet itse esitystilanteen rakentumiseen aistillisena kokemuksena.

Asignifikaation yhteiskunnassa

Manuaalin taustanovellin avainkohtauksessa päähenkilön älypuhelin putoaa maahan ja hajoaa. Tämä sinänsä arkinen sattumus saa kertomuksen edessä lähes metafysisiä ulottuvuuksia, sillä siitä tulee ensimmäinen monista teknologiaa koskevista ongelmista, joita nimettömäksi jäävä päähenkilö kohtaa. Novellissa kuvataan myös esimerkiksi ylitsepäsemättömiä vaikeuksia, joihin päähenkilö joutuu yrittäessään käyttää langatonta tulostinta skannatakseen vuokrasopimuksen asumistukihakemuksen liitteeksi. Älypuhelimien hajoaminen on kuitenkin vastoinkäymisistä merkittävin, sillä puhelimen rikkoutuminen estää pääsemästä verkkopankkien, sosiaalisen median ja karttasovellusten kaltaisiin ympäristöihin. Ilman tunnuslukusovelluksen aktivointikoodia hän ei voi kirjautua pankkitililleen, mikä epäpääsyn kaikkiin rahankäyttöä vaativiin tiloihin ja riistää häneltä mahdollisuuden vahvistaa oman henkilöllisyytensä.

Älypuhelimien rikkoutuminen toimii näin katkokseksi, joka tuo näkyviin eri elämän alueille kuin vaivihkaa levittäytyneen riippuvuuden digitaalisista järjestelmistä. Tekstin voi nähdä kaulokirjallisenä tilannekuvana kontrolliyhteiskunnasta, jossa kuryhteiskunnan suljetut tilat tekevät tilaa joustavasti muuntautuvalle kontrollille. Yhteiskunnassa, jossa valta operoi käskyjen sijaan rajaamalla pääsyä informaatioon, yksilöistä tulee aina vain vahvemmin sisäisesti jakautuneita *dividuaaleja*, joiden toimintaa määrittää kontrollin digitaalinen kieli salasanoineen ja koodeineen (Deleuze 2005, 120–122). Päähenkilön minuuks on hajautunut teknisten laitteiden verkostoon, joka säilyttää hänen identiteettiään, kontaktejaan ja toimintakykyään. Puhelimen hajoaminen tarkoittaa samalla oman itsen kadottamista.

Tällainen valta vaikuttaa ruumiisiin, kognitioon ja havaintojärjestelmiin esitietoisella tasolla, jolla liikuttaessa olennaisia eivät ole niinkään teknologiaan liittyvät kertomukset, representaatiot tai identiteetit vaan molekulaarisella tasolla operoivat käskyt, jotka hajottavat aktiivisesti yksilön subjektiivisuutta ja sitovat hänet palvelemaan liike-elämää, tietoliikennettä, valtiota ja

rahataloutta (Lazzarato 2014, 38–40). Tämän dynamiikan tutkiminen vaatii lähestymään kieltä materiaalisina merkivirtoina, joiden toiminta ei edellytä yksilöllisen subjektin antamia merkityksiä. Se tarkoittaa siirtymistä *asignifioivan semioiikan* piiriin. Tässä Félix Guattarin kuvaamassa lähestymistavassa tarkastellaan signaalimateriaalia, joka välttää kielellisen muodon ja merkityksen kulminoitumisen eikä perustu mentaalisten mielikuvien herättämiseen. (Genosko 2008, 12, 16).

Manuaalin ääniteknologiset menetelmät pyrkivät hajottamaan novellin kielellisesti signifioivan tason. Tämä ei tarkoita merkityksen poissaoloa vaan ennemmin merkitystä synnyttävien kytkentöjen lisäämistä. Syntyvät kytkennät poikkeavat tavanomaisesta kielellisen representaation logiikasta. Äänimateriaalista erottuvat äännekuviot viittaavat tunnistettaviin sanojen hahmoihin vain sattumanvaraisesti. Kädenliikkeen ja sensorin välinen käännösprosessi taas perustuu tekstin tulkinnan sijaan mekaaniseen vastaavuuteen liikkeen ja sitä mallintavan koodin välillä. Kytkennät ovat riippumattomia välittämästään informaatiosta, kuten sanoista ja lauseista, joista toisiinsa yhdistyvät tavut ovat peräisin, tai äänitiedostosta, jonka onnistunut kytkentä käden ja sensorin välillä laukaisee.

Asignifioivat merkityksen synnyttämisen tavat tuottavat esitykseen oman merkitsemisen matriisinsa, joka asettuu päällekkäin kerronnan logiikan kanssa ja paikoin toimii sitä vastaan. Tällä tavoin *Manuaalissa* kuvatusta ontologisen kontingenssin kokemuksesta tulee osa esityksen sisäistä logiikkaa, jota teknologiset ja ruumiilliset käännösprosessit eri näyttämöllisten toimijoiden välillä toteuttavat.

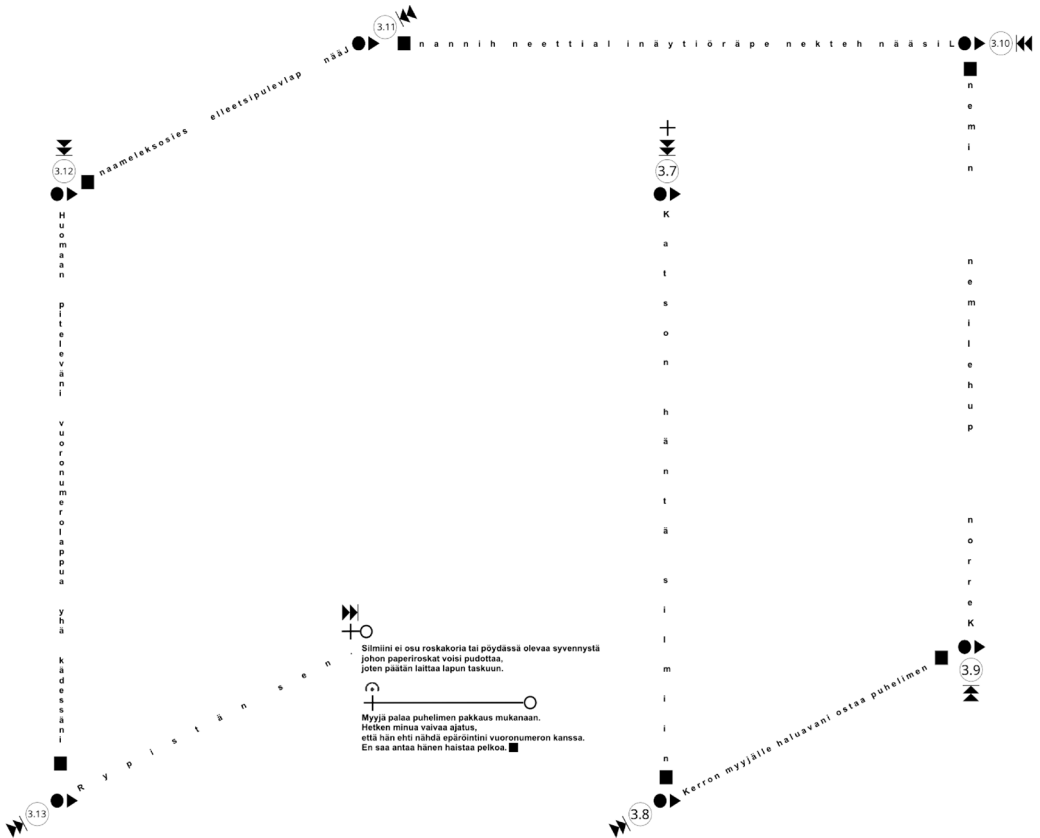
Graafinen partituuri intersemioottisena rajaobjektina

Manuaalissa käytössä oleva Leap Motion -sensori on alun perin virtuaaliodellisuudessa tapahtuvaan kädenseurantaan kehitetty laite, jonka Leap Motion Inc. julkaisi vuonna 2016.⁷ Pienen kaukosäätimen kokoinen laite skannaa tilaa yläpuolelleen noin kymmenen senttimetrin matkalta. Ää-

nitiedostojen tuottamiseen, muokkaamiseen ja editoimiseen käytettävä DAW-ohjelma (*Digital Audio Workstation*) toimii alustana, jonka kautta tallennetut tiedot käden malliliikkeistä ja -asunnoista syötetään sensorille. Malliliikkeet muodostavat eräänlaisen aakkoston, joihin sensori vertaa havaitsemiaan liikkeitä ja muotoja. Kun sensori tunnistaa kädenliikkeen, sen lähettämä informaatio laukaisee soittajan MIDI-ohjaimella (*Musical Instrument Digital Interface*) granulaarisyntetisaattoriin siirtämän äänitiedoston, jota granulaarisyntetisaattori hajottaa ja muokkaa kädenliikkeiden ohjailemien äänioperaatioiden avulla (granulaarisynteesistä tarkemmin alla).

Soittamista varten esiintyjällä on käytössään graafinen partituuri, johon on merkitty kutakin tekstikatkelmaa vastaava kädenliike. Säveltä-

jä ja äänitaiteilija Walter Sallisen kehittämässä merkintätavassa (ks. kuva 1) jokainen novellin sadastakolmestakymmenestä katkelmasta on sijoitettu kädenliikkeitä mallintavan kuution yhdelle sivulle tai soitettavaksi kuution yhdessä kulmassa. Esiintyjä liikuttaa kunkin katkelman kohdalla vasenta kättään ilmassa ja seuraa kuution sivuja syvyys-, leveys- ja korkeussuunnissa. Lisäksi partituuri ohjaa häntä tekemään joissakin kohdissa puristusliikkeen sormillaan, avaamaan kämmenen ja vaihtelevaan eri tavoin näiden kahden asennon välillä. Liikkeiden välillä oikea käsi kontrolloi MIDI-ohjainta ja lähettää äänitiedostot yksi kerrallaan granulaarisyntetisaattoriin. Vasemman käden liike sensorin yläpuolella laukaisee seuraavana vuorossa olevan äänitiedoston, minkä jälkeen käsi käy tiedostoa läpi kuin näytöl-



Kuva 1: Graafinen partituuri koostuu tekstikatkelmista, jotka on järjestetty liikesuuntaa ilmaisevien janojen ja niistä muodostuvan kuution muotoon. CC BY-NC-ND 4.0 WALTER SALLINEN & KLAUS MAUNUKSELA

lä liikkuva kursori, joka muokkaa liikkeillään ja asennoillaan sen äänellistä hahmoa.

Graafinen partituuri toimii siis manuaalina, jota seuraamalla esitys voidaan toteuttaa. Samalla sitä voi lukea myös visuaalisena runoutena, jossa teksti- ja kuvaelementit yhdistyvät erilaisiksi sommitelmiksi partituurin sivuille. Graafisen partituurin luonne eri taiteenlajien välisenä rajaobjektina tuo esiin käännöksen intersemioottisen luonteen. Roman Jakobsonin klassisessa jaottelussa verbaalinen merkki voidaan kääntää kolmella tavalla: joko yhden kielen sisällä synonyymisesti, kääntämällä yhdestä kielestä toiseen tai siirtymällä intersemioottisesti kokonaan uuteen merkijärjestelmään (Jakobson 1971, 261). Jakobsonin mukaan esimerkiksi runoutta voidaan kääntää luovasti siirtymällä verbaalisesta taiteesta musiikkiin, tanssiin, elokuvaan tai maalaustaiteeseen (mt., 266).

Tällainen intersemioottinen transmutaatio on läsnä myös *Manuaalin* tekoprosessissa, sillä siinä kirjallinen teksti muuntautuu ääniteokseksi ja esitykseksi, jolla on puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen palautumaton ruumiillinen, äänellinen ja tilallinen ulottuvuuteensa. Tässä käännösprosessissa graafisella partituurilla on olennainen rooli. Graafinen partituuri kuitenkin jäsentää prosessia perinteisestä näyttämösovituksesta poikkeavalla tavalla, sillä partituurin teknisen apparaatin näkökulmasta novelli on ensisijaisesti soivaa äänimateriaalia. Kädenliikkeitä edustavat symbolit ja liikesuuntaa koskevat merkinnät eivät ota kantaa tekstin sisältämiin merkityksiin, vaikka esiintyjä voi tulkinnassaan korostaa joitain tekstikohtia äänellisesti ja kestollisesti. Tämä toimii kontrastina sellaiselle dramatisointiprosessille, jossa alkuteos sovitetään näytelmämuotoon tekstimateriaalia uudelleenkirjoittamalla, lisäilemällä tai poistamalla: *Manuaalin* sovituksessa alkuteksti sisältyy kokonaisuudessaan adaptaatioon.

Tällaista näyttämösovitusta voi pitää yhtenä siteeraamisen muotona. Alkuteksti irrotaan alkuperäisestä kontekstistaan ja sijoitetaan osaksi esitystapahtumaa, jossa se alkaa toimittaa uusia tehtäviä. Virkejakoja pääosin seuraava leikkaus jäsentää tekstin sarjaksi erillisiä katkelmia, jotka soitetaan yksitellen alkuperäistekstin

kronologian mukaisesti. Tekstillä itsellään ei ole teoksessa samanlaista operatiivista funktiota kuin näytelmällä parenteeseineen ja henkilölueteloineen. Tämä operatiivinen funktio siirtyy partituurille, joka on teoksen varsinainen ”käsikirjoitus”: se mikä ohjaa ja rakenteistaa tekstin ja esiintyvän ruumiin välistä suhdetta.

Teoksen eri elementtien sommittelu siirtyy pois symbolisen kielen alueelta abstrahoidun notaation tehtäväksi. Tällä siirtymällä on olennaiset seuraukset kielen asemalle teoksessa. *Manuaalin* graafisen notaation voi ajatella toteuttavan ”merkitykseen keskittyvän puheen dekonstruktiota”. Näin loogista järjestystä kannatteleva kieli käy läpi de-semantisoinnin prosessin ja moniäänistyy, mitä on pidetty yhtenä draamallisuudesta luopuneen teatterin piirteenä. (Lehmann 2009, 253.) De-semantisoidussa näyttämöestetiikassa kieltä käsitellään äänen ja soinnin näkökulmasta, jolloin puhetta voidaan lähestyä ”semantiikan tason yläpuolella” musiikillisena rikkautena ja löytää siitä tuntemattomia sointiyhdistelmiä (mt. 161–164). Kieli lähestyy näin entisestään musiikkia.

Manuaalin tapauksessa voidaan puhua myös musiikin muuttumisesta esitystaiteeksi, sillä teoksessa notaatio- ja soitotekniikoita käytetään instrumentaalimusiikista poikkeavalla tavalla.⁸ *Manuaalin* yhteys teatterin ja musiikin historiallisiin viitekehyksiin on vinjetinomainen. Esitys ottaa käyttöönsä näyttämötaiteen, musiikin ja kirjallisuuden keinoja ja yhdistää niitä tavalla, jossa esitystapahtumasta itsestään tulee eri taiteenlajien elementtejä yhdessä pitävä voima. Lopulta esittämiskonteksti vaikuttaa siihen, onko teosta luontevinta lukea esitystaiteen, äänirunouden vai nykymusiikin taustaa vasten. Erilaisten kehysten lankeaminen yhteen on osa teoksen hybridistä luonnetta poikkitaiteellisten käännösten sarjana.

Liike dramaturgisena motiivina

Vaikka kädenliikkeet ovat sinänsä yksinkertaisia ja toisteisia, esitystilanteessa suoritettavien monivaiheisten mikrotehtävien määrä ja yhteen kytkeytyneiden laitteiden kanssa yhdessä toimiminen vaativat esiintyjää sitoutumaan intensiivisesti esitystilanteeseen, johon toimintahäiriön

alituinen mahdollisuus tuo epävarmuuden elementin. Esiintyjän huomio keskittyy teknisen prosessin suorittamiseen, mikä ei välttämättä tarkoita teknisesti hiottua suoritusta. Materiaalin täydellisen hallinnan sijaan esiintyjältä edellytetään alttiutta luovia jatkuvasti muuttuvissa tilanteissa, joissa improvisaatio ja tehtävien tarkka suorittaminen yhdistyvät. Tämä kääntää novellin kuvaaman kokemuksen yhtä aikaa kontrolloidusta ja uhanalaisesta olemassaolosta taiteelliseksi käytännöksi: partituurin lukeminen vaatii esiintyjältä luovaa ja konstruoivaa tulkintaa, sillä notaatio ei nojaa nuotti- ja tempomerkintöihin eikä soittimena ole klassinen instrumentti vaan sensori, jonka manuaaliseen soittamiseen ei ole vakiintunutta musiikillista merkikieltä. Teoksen harjoittelemisen vaatii ikään kuin uuden kielen opettelemista hienomotorisen sormiharjoittelun avulla, sillä esiintyjän on sovittava liikkeitä ja kädenasennot yhteen sensorin kanssa.

Sensorin herkkyys vaatii esiintyjän liikkeiltä täsmällisyyttä, selkeyttä ja toistettavuutta. Toisin kuin sellaisessa esityskielessä, jossa teknologia tukee ja vahvistaa ihmisesiintyjän työtä, *Manuaalis*a kyse on yhteistoimijuuden mallista, jossa ihmisen on mukauduttava koneen rajoitteisiin, jotta ne voivat yhdessä esittää teoksen. Tämän tyyppinen mukautuminen on usein välttämätöntä esimerkiksi erilaisten algoritmisten työkalujen toiminnan optimoimiseksi (Finn 2017, 57–65).

Oleellista on, että sensoriteknologian ruumiillisenä rajapintana toimii esiintyjän oma käsi, latinan *manus*. Tämä tekee *Manuaalista* ”käsikirjan” sanan kirjaimellisessa ja etymologisessa mielessä. Käsi toimii läpi esityksen kertomusta eteenpäin kuljettavana elementtinä. Samalla siitä muodostuu esiintyjän ruumiin keskeisin merkitystä tuottava ja operatiivinen osa. Kädestä tulee näin esityksen keskeisin motiivi sekä temaattisen motiivin että liikuttajan (lat. *motivus*) merkityksessä. Nämä kaksi käteen liittyvää puolta yhdistyvät esimerkiksi hetkissä, joissa kertomuksen kuvaukset SIM-kortin asentamisesta ja tulostimen skannerin käyttämisestä portaittain suoritettavina tehtävinä välittyvät kuulijalle vain esiintyjän toisteisten kädenliikkeiden kautta. Kertomistilanne tyhjenee psykologisista motiiveista ja jäljelle

jää vain käden toistuva liike esityksen sisäisen kosmologian ensimmäisenä liikuttajana.

Kädenliikkeiden ensisijaisuus puheeseen nähdessä antaa mahdollisuuden lähestyä esiintymistä ei-psykologisena toimintana, jossa esiintyvä ruumis erkanelee fysiologisen ihmisruumiin skeemasta. Tavallisesti ykseytenä hahmotettu ihmisruumis hajotetaan esityksessä osiinsa, minkä seurauksena käsi korvaa metonymisesti ruumiin muodostaman kokonaisuuden. Tämä muistuttaa esimerkiksi elokuvaohjaaja Robert Bressonin tapaa rajata kuvaan kokonaisen, perspektiivissä tarkastellun ihmishahmon sijaan ainoastaan näyttelijän kädet tai kasvot, mutta siinä missä elokuvan leikkaus toteuttaa metonymisen siirtymän kirurgisen tarkasti, esityksessä leikkaus tapahtuu ruumiillisesti eriytymättömänä prosessina, jonka vaiheet ovat koko ajan katsojan nähtävissä.

Näyttämöllistä muodonmuutosta voi ajatella Esa Kirkkopellon (2020) tavoin ruumiillisten virtualisaatioiden sarjana. Olennaista on muodonmuutoksen osittaisuus. Kädenliikkeen nouseminen esityksen keskeiseksi elementiksi tarkoittaa esiintyjän ruumiin jakautumista huomion kohteena olevaan käteen ja muuhun ruumiiseen, jonka tehtävänä on esiintyvän ruumiinosan affektiivisen ja ruumiillisen viritystilan ylläpitäminen. Vastavanlainen työnjako muodonmuutoksen kohteena olevaan ja sen ulkopuolelle jättäytyvään osaan luonnehtii esiintyjää itseään sekä teoksen esittäjänä että oman toimintansa tietoisena tarkkailijana (mt., 121–122). Jakautuminen koskee myös katsojaa, joka tulee vedetyksi mukaan esityksen tuottamaan mimeettiseen kaltaistumisen prosessiin, johon hän ei kuitenkaan täysin sulaudu, mikä korostuu *Manuaalin* tapauksessa sen dramaturgisten operaatioiden antimimeettisen luonteen vuoksi.

Viritystilojen vaihtelu synnyttää uudenlaista näyttämöllistä ruumiillisuutta, joka ei perustu ihmisen ja ei-inhimillisen väliseen kategoriseen erotteluun. *Manuaalissa* esiintyjän käsi on jatkuvasti yhteydessä sensoriin, jonka kanssa se muodostaa yhteisen näyttämöllisen ruumiin. Sensori ja käsi ovat tästä näkökulmasta tarkasteltuna tasavertaisia esityksen elementtejä, joiden muodostama ruumis on monikollinen eikä palaudu esiintyjän fysiologiseen ruumiiseen, vaikka esiintyjän

ruumis ”kantaa ja kokoaa sen ruumiintekniikoidensa avulla” (mt., 272). Kämminen ja ohjelmiston häilyvään yhteyteen perustuva vuorovaikutus vastaa tässä mielessä Kirkkopellon kuvausta näyttämöllisestä ruumiista affektiivis-mimeettisenä, rajoiltaan epämääräisenä ja epäröivänä ilmiönä, joka synnytetään esiintymisen aktissa (mt., 131, 272).

Epämääräisyys liittyy jatkuvaan rajankäyntiin ja kiistaan näyttämöllisen ruumiin sisällä. Sensorin ja ihmisesiintyjän yhteistyö tuo esiin kitkan, joka kertoo kuulusta tietojenkäsittelyn laskennallisen logiikan ja kulttuuristen käytäntöjen välillä. Tämä kääntämistä vaativa toimeenpanokuilu tulee näkyviin usein juuri virheiden kautta, mutta ristiriidat koneellisten prosessien ja niiden käytäntöön soveltamisen välillä ovat olemassa myös silloin, kun käännös tekee ne näkymättömiksi (Finn 2017, 51).

Manuaalissa tavoitteena ei ole kätkeä ihmisen ja koneen välistä käännöstyötä kokonaisprosessin sulavuuteen. Sensorin ja esiintyjän välillä kulkevan palautevirran viiveet ja katkokset ovat osa käännösprosessia kaikessa kompleksisuudessaan, sillä ne näyttävät vastavuoroisen käännöksen kohteina olevien elementtien väliset erot havainnollisella tavalla. Esiintyjän kädenliikkeiden ja sensoriteknikan välinen kääntymättömyys on keskeinen vaikuttava tekijä käännösprosessissa. Kuuntelukokemukseen tunkeutuvan häilyvyyden ja arvaamattomuuden kautta tämä kääntymättömyys tulee esiin itse käännöksessä.

Äänelliset fiktiot

Näyttämöllä istuu esiintyjä pöydän ääressä. Pöydällä hänen edessään on sensorin lisäksi näyttö, tietokone, granulaarisyntetisaattori ja MIDI-ohjain. Riisuttu näyttämöllepano kantaa kaikua esimerkiksi Samuel Beckettin näytelmästä *Krapp's Last Tape* (1958), jonka päähenkilö Krapp istuu pöydän ääressä kasettinauhurin, pahvilaatikoissa säilytettävien kasettien ja tilikirjan kanssa. Krapp soittaa kaseteilta kolmekymmentä vuotta nuoremman itsensä puhetta, kelaa kasettia ja pysäyttää sen useita kertoja ja äänittää omaa puhettaan uudelle kasetille. Kasettinauhuri toimii ihmisen

vastanäyttelijänä, mikä perustelee yksinpuhelun näyttämöllisenä toimintana. Nauhurin käytöstä tulee samalla kielellisen toiston ja fragmentoitumisen tekniikka, joka muuttaa nauhurin toimintot olennaiseksi osaksi kertomisen tapaa. Näytelmässä Krapp esimerkiksi keskeyttää äänittämisen ja unohtaa sitten laittaa nauhurin takaisin päälle:

The eyes she had! [Broods, realizes he is recording silence, switches off, broods. Finally.] Everything there, everything, all the – [Realizes this is not being recorded, switches on] Everything there, everything on this old muckball, all the light and dark and famine and feasting of... [hesitates] ...the ages! (Beckett 1986, 222.)

Manuaalissa sensorin ja esiintyjän vuorovaikutus määrittää puheen rytmiä tavalla, joka muistuttaa kasettinauhurin käyttöä Beckettin näytelmässä. Toisaalta digitaalisten äänitiedostojen siirtäminen, soittaminen ja muokkaaminen poikkeaa olennaisesti nauhurin analogisesta tekniikasta etenkin siinä, ettei katsoja voi seurata toiminnan vaiheita vastaavalla tarkkuudella. Keskeistä on myös ero siinä, miten näyttämöllinen tilanne jäsentyy yhtä aikaa materiaalisena ja merkitsevänä tapahtumana. Beckettin näytelmässä kaseteilta kuultava puhe luo näyttämölle heterogeenisen aikatilan, joka palvelee ajan kulumisen näyttämöllistä esittämistä: paitsi että äänitetty ääni on konkreettinen jälki menneestä (äänitystilanteesta), se saa Krappin puheen myötä merkityksen osana henkilöhahmon historiaa, sillä eri aikoina äänitetyistä katkelmista rakentuu hiljalleen vanhan yksinäisen miehen uudelleen eletty muisto nuorena koetusta rakkaudesta. Beckettin näytelmille ominaisella tavalla tämä draamallinen taso on kaikkea muuta kuin vakaa, mihin vaikuttaa paitsi Beckettin toistoa hyödyntävä kirjallinen tekniikka myös kasettinauhurin toimintojen ja äänen materiaalisuuden vaikutus puheen välittymiseen. Pikkutarkkuuteen asti täsmälliset näyttämöohjeet tekevät teatterin käytännöstä ensisijaisen draamaan nähden.

Manuaalissa taas kerronnan tilanne on vieraannutettu liikkeellä. Näyttelijän roolityön sijaan teksti tulee esiin teknoruumiillisesti tuotetun liikekielen kautta, mikä muuttaa katsojan ko-

kemusta mutta ei tuota reaalisen tilanteen päälle fiktiivistä tai draamallista kerrosta. Fiktioin ulottuvuus syntyy mimeettisen jäljittelyn sijaan digitaalisesti muokkautuvan puheäänien psykoakustisesta affektiivisuudesta, äänellisistä fiktioista, jotka korvaavat tekstin ”mahdollisuustiloilla” (Eshun 1998, 7).

Kielen ja puheen hajoaminen virittää kuulijan havainnoimaan äänen potentiaalisia tiloja ja niitä asuttavia puhujia. *Manuaalissa* pyrkimyksenä on lähestyä kielen esyksilöllistä ja transindividuaalista perustaa, jota äänen materiaalisuuteen liittyvä affektiivisuus edustaa käytännössä. Äänellisesti muokkautunut kielellinen aines antaa hahmon subjektin sisällä vaikuttavalle mutta yksilöllistä kokemusta edeltävälle alueelle, jossa sanojen merkitykset eivät ole erkaantuneet niiden äännteellisistä ja ruumiillisista ulottuvuuksista. Tämä herättää kysymyksen lausumisen subjektin asemasta merkityksen muodostumisen prosessissa: edellyttääkö merkityksen mahdollisuus aktiivista viittausta äänitystilanteeseen, siis äänimateriaalin (vaikka viitteellisestikin) säilyttämiä jälkiä lukijan suorittamasta puheaktista?

Äänen muokkautuminen avaa mahdollisuuden tulkita puheen rajoilla häilyvää ääntä toistaiseksi tuntemattomien subjektiivisuuksien puhumaan opetteluna. Jos jokaisessa lausumassa on läsnä se tosiasia, että puhutaan (Virno 2022, 35), kuka tai mikä asgnifikaation kohteena olevassa ja semanttisuuden hylänneessä puhemateriaalisu oikein paljastuu lausuman puhujaksi?

Granulaarisynteesi ja puheäänien hajottaminen

Äänitystilanteessa luin tekstin ääneen tavoitellen hengitykseen mukautuvaa ja luontevaa puherytimiä, selkeää artikulaatiota sekä äänen kevyttä värittämistä tarinankerrontatilanteen mukaisesti. Samalla pyrin säilyttämään neutraalin puheäänien rekisterin. Tätä lähtömateriaalia vasten esiintyjän, sensorin ja granulaarisyntetisaattorin suorittama käännös tulee esiin dekonstruoivana vastaluentana ja väärintoistona, jossa äänen ”glitchautuminen”, katkokset ja toisto nousevat kuulokuvan keskiöön.

Keskeinen esityksessä soveltamamme äänellisen operaatio on puheäänien hajottaminen *granulaarisynteesin* avulla. Granulaarisynteesi on äänisignaalin prosessointiin perustuva tekniikka, jossa ääni hajotetaan pieniksi hiukkasiksi (engl. *grain*).⁹ Hiukkaset ovat kestoltaan vain alle 50 millisekunnin mittaisia äänellisiä tapahtumia, joiden toistonopeus on niin matala että hiukkasten sarja sulautuu jatkuvaksi ääneksi, josta äänenkorkeudet eivät erotu kuulijalle (Truax 2003). Granulaarisyntetisaattorissa hiukkasia voidaan kerrota päällekkäin äänipilven tai -parven kaltaisiksi tekstuureiksi, joissa voi soida yhtä aikaa satoja tai tuhansia hiukkasia yhden sekunnin aikana.

Hiukkasten kesto ja tiheys vaikuttavat siihen, kuinka hyvin alkuperäinen äänilähde on tunnistettavissa. Säveltäjä Barry Truax on hyödyntänyt tätä kontekstilähtöisissä teoksissaan esimerkiksi esittelemällä teoksen alussa ihmisen, eläimen tai hyönteisen äänen, joka hiljalleen teoksen aikana muokkautuu tunnistamattomaksi (Sofer 2018, 80). Esimerkiksi Raamatun Salomon kirjaan eli *Laulujen lauluun* perustuvassa ääniteoksessa *Song of Songs* (1992) toisiaan puhuttelevien rakastavaisten heteronormatiivinen sukupuoliaseitelma saa äänten soinnillisen verhokäyrän ja äänenkorkeuden muokkaamisen seurauksena uusia variaatioita, jotka kyseenalaistavat seksuaalisuuden ja sukupuolen normatiivisen äänellisen representaation (mt., 2018). Viime kädessä kysymys on myös ihmisäänien muuttumisesta eriytymättömäksi osaksi äänikenttää yhdessä muiden äänten kanssa, mikä kyseenalaistaa ihmisäänien ensisijaisuuden merkitsevänä ja huomiota puoleensa vetävänä elementtinä.

Manuaalissa äänen granuloimisen tehtävänä on tuoda kuuluviin merkityksellistymisen materiaallinen prosessi. Teoksessa liikutaan jatkuvasti kapealla alueella semanttisesti merkitsevän puheen ja tunnistamattomaksi muokkautuvan äänimassan välillä. Keskeinen muuttuja tässä vaihtelussa on äänen taajuuden ja keston välinen suhde, sillä foneemien eli kielen pienimpien merkitsevien äänellisten yksiköiden välitön havaitseminen edellyttää kuulijalta äänen ajallisten ja taajuuksien jakaumaan liittyvien muotojen samanaikaista tunnistamista (Truax 2003).

Truax pitää granulaarisynteessin tuottamia äänihiukkasia käytännön esimerkkinä brittiläisen fyysikon Dennis Gaborin vuonna 1947 esittämää ajatuksesta, jonka mukaan makrotason äänitapahtumat perustuvat äänellisiin kvantteihin: *kaikista pienimpiin, jakamattomiin psykoakustisen informaation yksiköihin, jotka voidaan havaita ääninä* (Truax b). Truax nojaa Gaborin ajatukseen kuvatessaan äänen tunnistettavuudessa tapahtuvia muutoksia: kun äänihiukkasen kestoa lyhennetään, sen kirjo taajuusalueella kasvaa. Vastavasti mikäli äänen esiintymistiheyttä halutaan rajata, täytyy hiukkasen aikaikkunan laajeta. Merkityksen muodostuminen vaatii siis tiheyden ja keston asettamista tasapainoon kuulijan havaintokentässä. (Truax 2003.) Merkitysten hajottaminen taas edellyttää äänihiukkasen keston merkittävää lyhentämistä ja toistotiheyden kasvattamista, minkä seurauksena hiukkasista muodostuu droonimainen, katkeamaton äänimatto. Tämä näkyy *Manuaalin* äänimateriaalissa vaihteluna kahden eri moodin välillä. Osuuksissa joissa teksti on kaikkein selkeimmin kuultavissa, äänitiedosto laukaistaan yhtäjaksoisesti toistettavana, puherytmiä noudattavana raitana, jonka kesto voi olla kokonaisen virkkeen mittainen. Kaikkein granuloituneimmissa jaksoissa sitä vastoin lähtökohtana toimii lyhyt katkelma, esimerkiksi vain yksi tavu tai vokaali, joka monistuu synteesin avulla päällekkäin ja limittäin soivaksi sakeaksi hiukkasparveksi.

Äänen pilkkominen pieniksi hiukkasiksi ja hiukkasten monistaminen, venyttäminen ja toistaminen mahdollistavat ihmisäänen mikrotaapahtumien havainnoivan kuuntelemisen. Yksi tähän keskeisesti vaikuttava tekijä on äänitapahtuman ajallinen pitkittäminen, jonka ansiosta äänen sisäistä soinnillista hahmoa voi tarkastella kuin mikroskoopin avulla (Truax a). Se mahdollistaa merkityksen muodostumisen prosessien tarkastelun *slow-motion*-tekniikkaan vertautuvalla tavalla.

Manuaalin taiteellisen tutkimusasetelman kontekstissa äänihiukkanen muodostaa pienimmän operoitavan yksikön, jolla tutkia merkityksen tuottamista kielessä.¹⁰ Granulaarisyntetisaattorin ominaisuudet ja toiminnot tekevät mahdolliseksi äänen ilmenemisen hiukkasmuodossa.

Tällä tavoin eristettyjä ”äänihiukkasia” voi ajatella kielen minimaalisina elementteinä, joita kopioimalla ja toisiinsa yhdistelemällä kirjoittaja ja kirjallisuus operoivat (Bök 2021). Äänijärjestelmän operoijan näkökulmasta äänihiukkanen ei kuitenkaan muodosta kielen alkumonadia, vaan pikemminkin vain yhden momentin prosessissa, jossa ääni ilmenee yhtä lailla ”pilven” tai ”maton” kaltaisena virtana. Granulaarisyntetisaattoria voi siis ajatella hiukkasparvea organisoivana kirjoituskoneena, joka synnyttää ja muokkaa tilallisia äänitapahtumia sen sijaan, että jättäisi mustejälkiä kaksiulotteiseen pintaan.

Vieraannuttaminen hiukkastasolla

Äänen asignifioivalla hajottamisella on vaikutusta kuulijan kuuntelutapaan. Kun kuultava ääniaines ei enää merkityksellisty intentionaalisen puheena, esiin nousee äänen äänteellinen ja ruumiillinen *roso* (ransk. *grain de voix*), jota Barthes kuvaa kitkana tai hankauksena musiikin ja kielen välillä (Barthes 1977, 185). Äänen venyttäminen ja toistaminen tuo näin esiin novellikatkelmissa piilevän musiikillisen potentiaalin, esimerkiksi tavujen *melismaattisuuden*, eri sävelten tuottamisen yhdellä tavulla. *Manuaalin* muokkautunut puheääni ei kuitenkaan muuntau missään kohtaa varsinaiseksi lauluilmaisuksi vaan pysyttelee puheen ja laulun rajalla kannatellen ambivalenttia asemaansa asignifioivana materiaalisena merkitsijänä.

Sama epäselvyys koskee äänen yksilöllisyyttä. Äänen koneellista hajottamista voi pitää tapana tehdä näkyväksi puheäänien yksilöllistymisen prosessi näkyväksi. Teos tuo kuulijan havaintokenttään yhtenäisen puheäänien sijaan mikroäänien moneuden, joka muistuttaa ”suoraa diskursia” edeltävää kollektiivista sommitelmaa, jonka ”muminasta” oma ääni vedetään esiin (Deleuze & Guattari 1987, 84). Hetket, joissa hiukkasparveksi hajautunut puheääni saavuttaa tunnistettavan identiteetin, toimivat näyttämöllepanona siitä prosessista, jossa yksilöllinen ääni muodostuu lausuman aktissa. Teoksen kokonaisuudessa puheäänien yksilöllistyminen ei kuitenkaan saavuta pysyvää päätepidettä vaan hajoaa aina uudelleen mikroäänien muminaksi.

Truaxin äänimaisemateoksissa ajan venyttäminen tarjoaa kuulijan muistoille ja miellelyhtymille tilaa pintaautua (Truax a); *Manuaalin* äänidramaturgisena lähtökohtana sen sijaan on estää kuulijaa irrottautumasta reaalisesta esitystilanteesta. Esityksen kielellinen logiikka estää yhtäältä tekstiin eläytymisen ja toisaalta äänikuvaan uppoutumisen toistuvilla keskeytyksillä ja suunnanvaihdoksilla. Puheäänien ääniteknologinen muokkaaminen toimii toisin sanoen vieraannuttamisen tekniikkana, jonka tehtävänä on häiritä kuullun ymmärtämisen kaavamaisista prosessista. Teos toteuttaa tämän osalta Viktor Sklovskin tunnettua ajatusta *vieraannuttamisesta* tai *outouttamisesta* (ven. *ostranenie*) taiteellisena keinona, joka pyrkii purkamaan taiteen vastaanottamiseen liittyviä automaatioita. *Manuaalissa* käytössä olevat ääniteknologiset ja algoritmiset tekniikat perustuvat automatisoituihin koneellisiin prosesseihin, mutta niiden tuottama kielellinen ja äänellinen materiaali vastaa ”hidastettua, mutkikasta puhetta”, jollaiseksi Sklovski määritteli runouden (Sklovski 2016/1917, 53). Keinotekoinen, helppoutta, taloudellisuutta ja säännöllisyyttä välttävä kieli pyrkii Sklovskin mukaan pitkittämään ja vaikeuttamaan havaitsemista ”näkemisen” hyväksi tunnistamisen kustannuksella (mt., 49).

Manuaalissa kielellistymisen prosessia läpivalaistaan äänikatkelmien venyttämisen ja toiston avulla. Muokkaaminen tuo puheäänien esiin ruumiillisena ja affektiivisena voimana, joka vaikuttaa katsojiin ohi merkitysten muodostumista ja tulkintaa ohjaavan tietoisuuden tason. Näin syntyvä kielellinen logiikka muistuttaa Jakobsonin ajatusta kielen poeettisesta funktiosta, jossa keskeistä on kielen latautuminen sen omista aineellisista ominaisuuksista juontuvalla merkityksellä (Palmer 2014, 20). Kielen representatiivinen ja symbolinen funktio ei kuitenkaan katoa mihinkään, sillä lineaarisesti etenevä, syntaktiseen lauselogiikkaan perustuva kerronta jatkuu eri tavoin ääntyvien tekstifragmenttien muodossa. Erilaiset merkityksen muodostamisen strategiat elävät siten rinnakkain osana uudenlaista asetelmaa, jonka esitystapahtuma muodostaa ruumiillisena ja kielellisenä tilana.

Algoritminen kääntäjä

Digitaalisesti muokkautuva äänimateriaali toimii syötteenä englanninkieliselle konekäännökselle, joka projisoidaan tekstityksenä esiintyjän taustalla olevalle kankaalle (ks. kuva 2). Koodaaja ja visuaalinen suunnittelija Ville Niemi rakensi tämän visuaalisen käännössovelluksen esitystä varten yhdistelemällä palapelimäisesti avoimen lähdekoodin sovelluksia ja lisäosia. C#-koodikieleen perustuva käännössovellus on laadittu pelien kehittämiseen suunnitellulla Unity-alustalla. Esityksessä sovellus vastaanottaa esiintyjän kädenliikkeiden laukaisemaa puheääntä ja kääntää sitä Google Kääntäjä -käännöspalvelun avulla suomesta englanniksi. Sovellus vastaanottaa äänisignaalin tietokoneen kaiuttimien kautta, joten esitystilanne kokonaisuudessaan, esimerkiksi esitystilan akustiikka ja yleisön tuottamat äänet, vaikuttavat käännöksen muodostumiseen. Käännös nojaa äänimateriaalin tunnistettavuuteen, joka vaihtelee esitystilanteesta toiseen arvaamattomin tavoin. Esimerkiksi *Manuaalin* Reykjavikin esityksessä sovellus tunnisti vain osia tekstistä ja kokonaiset virkkeet kääntyivät vain yksittäisiksi sanoiksi, jotka pysähtyivät pitkäksi aikaa kankaalle samaan aikaan, kun ääniraita jatkoi etenemistään.

Käännöksen luettavuuteen vaikuttaa olennaisesti myös Googlen konekääntimen tapa suhtautua kieleen tilastollisten todennäköisyyksien pohjalta. Toisin kuin kuulija, joka seuraa kieliopillisten sääntöjen mukaisia viittaussuhteita ja lauserakenteita, massiiviseen tietokantaan perustuva algoritminen konekäännin lähestyy kieltä ensisijaisesti sarjana toimintatapoja (Finn 2017, 62–63). Käännettävän sanan merkitys ei siis konekäännöksessä perustu ensisijaisesti lauseyhteyteen, vaan sen esiintymistilheyteen aikaisemmissa käännöksissä. Jokainen tunnistettu sana yhdistyy lukuisiin muihin sanoihin osana moniulotteista verkostoa, joka rakentaa yhteyksien kautta oman mallinsa maailmasta (Bridle 2018, 148).

Esitystilanteessa konekäännös täydentyy ja muuntautuu reaaliaikaisesti. Käännöskatkelmat muodostavat eräänlaisia rekursiivisia sarjoja, joissa lauseen runkoon liittyy uusia osia, jotka osaltaan muuttavat samalla lauseen merkitystä.



Kuva 2: Algoritminen käännöstekstitys muokkautuu esiintyjän kädenliikkeiden laukaiseman äänimateriaalin mukaan.
CC BY-NC-ND KLAUS MAUNUKSELA

Filosofi Armen Avanesianin mukaan rekursiivisuus tarkoittaa sekä tiedon kohteen että havainnoivan subjektin muodonmuutosta, joka tapahtuu, kun kokonaisuuteen sisällytetään uusi osa siten, että kokonaisuus muuttuu. Rekursiivisuutta voi pitää spekulatiivisen ajattelun muotona, joka ”kokoaa jatkuvasti uusia osia ja elementtejä erillaiseksi kokonaisuudeksi” (Avanesian 2020, 108). Tällainen rekursiivisuus luonnehtii hyvin kineettistä äänikirjaa, jossa uudet käännösmuunnellat muuttavat tekstin merkitystä ja pakottavat samalla katsojan vaihtamaan asentoaan ja omaksumaan jatkuvasti uusia lukemisen strategioita.

Esimerkiksi seuraavassa harjoitustilanteessa taltioidussa esimerkissä, jossa virke ”Vain pieni kaistale valoa syttyy näytön ylälaitaan” saa erilaisia käännöksiä, jotka korvaavat toisensa kuuden sekunnin aikana:

on the phone

on the phone only

on the phone only small

just a small pitcher on top of the phone

on the phone only small

on the phone only a small strip of light

only a small strip of light will light up on the phone

on the phone only a small strip of light will light up the screen

on the phone only a small strip of light comes on at the top of the screen

on top of the phone only a small strip of light came on at the top of the screen¹¹

Käännös täydentyy ja tarkentuu ääniraidan edessä, mutta sovellus ei kuitenkaan lopeta käännöksen muokkaamista: teksti pysyy jatkuvasti alttiina pienille sanajärjestyksen ja sanavalintojen tason muutoksille. Näin rekursiiviset käännökset muodostavat virtuaalisen tilan, jossa tekstin merkitys kelluu eikä pysähdy yhteenkään tiettyyn, ensisijaiseen tai mahdollisimman tarkasti alkuperäistä vastaavaan merkitykseen.

Käännöksen itseään korjaavan ja jatkuvasti muuntautuvan luonteen vuoksi konekäännöstä voi seurata kääntämisen esityksenä, jossa käännöksen ele muuttuu varsinaisia käännösratkaisuja ja ensisijaisemmaksi huomion kohteeksi. Käännöksiltä tuntuu katoavan niiden luonne reflektivoivaa lukemista vaativana objektina, sillä ne ovat vain jatkuvan koneellisen käännösprosessin väliaikaisia ilmentymiä. Prosessin myötä lukijan ja tekstin suhde muuttuu entistä intensiivisemmäksi, sillä luettava teksti on avoin ja muokkautuva ja sen merkitykset jatkuvassa liikkeessä: erilaiset käännösmuunnelat ikään kuin kilpailevat katsojan huomiosta, sulautuvat toisiinsa ja katoavat, samalla kun poispsyhkiytyneet käännösvariantit jäävät vaikuttamaan katsojan tulkintaan.

Rekursiivisuus ilmenee käännöksen lauserakenteiden ja sen taustalla toimivien algoritmien silmukkamaisen logiikan lisäksi myös siinä, miten esitystapahtuma rakentuu kielellisenä tilanteena.

Apofeeniset ja serendipiset käännökset

Manuaalin algoritminen käännöstekstitys tuottaa teokseen satunnaisia ja toistumattomia merkitysyhteyksiä. Katsoja osallistuu merkitysten tuottamiseen aktivoitumalla näkemään merkitseviä yhteyksiä sielläkin, missä niitä ei ennen katsojan antamaa merkitystä ole. Tätä voi pitää merkinä eräänlaisesta *apofeniasta* eli merkityskuvioiden tunnistamisesta toisiinsa liittymättömien asioiden välillä (Finn 2017, 35). Taipumus apofeniain korostuu erityisesti niissä kohdissa, joissa konekäännös epäonnistuu konventionaalisen kommunikaation näkökulmasta. Esimerkiksi lauseen ”Suljen puhelimen” käännös viittaa alkuperäiseen lähinnä S-alkuäänteen kautta:

Sol
bracket
Sony
Summer
Summer sports
Finnish athlete
*Summer sports*¹²

Kääntäjä ei näytä aluksi tunnistavan äänessä yhtään suomen kielen sanaa, joten se tulkitsee niitä englanninkielisinä (*Summer*), kunnes löytää mahdollisen suomenkielisen viitepisteen (”suomalainen urheilija”, *Finnish athlete*). Lauserakenne hajoaa ja käännösketju rakentuu sarjana substantiiveja ja erisnimiä, joiden suhde alkutekstiin jää avoimeksi. Katsojan kokemuksessa auringon (*Sol*), teknologiayhtiön (*Sony*) ja kesäurheilulajien välille voi kuitenkin syntyä runollinen yhteys. Käännösratkaisut avaavat esityksen merkitysvaruuteen madonreiکیä, joiden kautta toisten tekstuaalisten maailmojen ja kuvastojen elementtejä pääsee vuotamaan novellin suljettuun todellisuuteen. Nämä toismaailmalliset välähdykset toimivat muistutuksena käännökseen sisältyvän kausaalisuuden näennäisyydestä. Käännöksen reaaliaikainen muokkautuminen tekee näistä murtumista niin nopeita, ettei niitä ehdi analysoida kunnolla kuin tallennetta kelaamalla. Esimerkiksi harjoitustilanteessa kuvaamallani videolla näkyy vain yhden sekunnin aikana, kuinka sanan ”naarmu” pitkittyvän keskivokaalin kohdalla näytöllä välähtävät sanat: *lunch / in the edge / climate difference*¹³. Sanat tuntuvat selittämättömyydessään profeettalliselta viestiltä, jonka kone on dekodannut esiin digitaalisesti korrutoituneesta ihmisäänestä.

Tämänkaltaiset *serendipiset* eli satunnaisesti merkitsevät käännökset ovat kuin unista hourailua, jossa kielellisen päivätajunnan rippeet tulevat esiin algoritmisen koneälykäännöksen lip-sahduksissa. Käännösten taustalla vaikuttavien laskennallisten prosessien kompleksisuus tuottaa tuloksia, jotka näyttävät aavemaisella tavalla merkityksellisiltä. Samalla niiden logiikkaa on mahdotonta aukottomasti jäljittää, sillä järjestelmä tuottaa tuloksia, joita ei voi ymmärtää käännösohjelmaan koodattujen sääntöjen pohjalta,

vaan vain tarkkailemalla sen toimintaa keskellä prosessia (Finn 2017, 95).

Assosiativiset käännöspolut luovat esitystilanteeseen huumoria, joka välittyy lähinnä niille katsojille, jotka pystyvät seuraamaan sekä suomenkielistä ääniraitaa että englanninkielistä tekstiraitaa. Kaksikielisen katsojan näkökulmasta erikieliset kerronnan tasot alkavat erkaantua ja muuttua rinnakkaisiksi, toisistaan eri tavoin poikkeaviksi mutta hetkittäin myös yhdessä soiviksi ”ääniksi”. Tekstitys ja ääniraita käyvät samalla keskenään eräänlaista varjonyrkkelyä siitä, kumpi näyttyy uskottavampana kerronnan lähteenä. Reykjavikin esityksessä katsojat olivat ensimmäiseen englanninkielisen käännöksen varassa, mikä osaltaan selittää yleisön turhautuneen huvittunutta hämmennystä teoksen ja sen kryptisen käännöstekstityksen edessä.

Kielellisen kapitalismin uudelleenkehystäminen

Käännössovelluksen toiminta esityksessä tuo näkyviin teoksen yhteiskunnallisen ympäristön, jossa kieli on hyödykkeellistetty digitaalisen mainonnan välineeksi. Taiteilija ja tutkija Pip Thornton on teoksessaan *{poem}.py* tutkinut tämän dynamiikan runollisia ja poliittisia vaikutuksia laskemalla erilaisten runojen sisältämien sanojen rahallisen arvon Googlen AdWords -mainostyökalun avulla. Googlen liiketoimintamallissa jokaiselle hakusanalle on määritettävissä rahallinen arvo, joka riippuu sen esiintymistiheydestä Google-hakujen joukossa. Suositun sanan käytöstä maksaminen auttaa mainostajaa saamaan mainoksensa näkyviin hakutuloksissa seuraavan kerran kun sana haetaan. Thornton huomauttaa teosta koskevassa tutkimuksessaan, miten kielen hyödykkeistämisen logiikka on omiaan johtamaan *semanttiseen determinismiin*. Toisin sanoen algoritmit tuottavat silloin ensisijaisesti vain sellaisia hakutuloksia, joilla on merkitystä mainonnan kannalta: esimerkiksi sanan *cloud* syöttäminen Googlen hakukoneeseen tuottaa loputtomasti tuloksia, jotka viittaavat pilvitekniologiaan, mutta vähemmän tuloksia, joissa sana esiintyy vaikeammin hyödykkeistettävissä merki-

tyksissä, kuten meteorologisena pilvenä tai pilvenä Wordsworthin runossa (Thornton 2019, 153). Algoritmien painotukset alkavat rajata hakukoneen käyttäjän mentaalisia tapoja, tottumuksia ja viime kädessä myös maailmaa, jossa hän elää, sillä vaihtoehtoisten tarkoitusten ja merkitysten sijaan hänet ohjataan aina tutun sanaston piiriin. Googlen kielellisen kapitalismin toimintalogiikka rinnastuu näin uuskieleen, jossa sanojen kuten ”vapaus” käyttäminen ei ole sellaisenaan kiellettyä, ainoastaan niiden käyttö poliittisessa tai kriittisessä merkityksessä on (mt., 177–178).

Manuaalissa tämä kielellisen kapitalismin tendenssi tulee esiin erityisesti yritysten ja tuotteiden poikkeuksellisen tiheässä esiintymisessä käännöstekstityksessä. Edellä mainitun Sony'n ohella maininnan saavat esimerkiksi televisio-merkki Finlux, ”*auto-Bon*” (autoja maahantuova Auto-Bon Oy) sekä Motonet, joka on autoihin erikoistunut verkkokauppa ja tavaratalo. Yritysten nimet ovat todennäköisesti usein Googella haettuja sanoja, jotka algoritmi yhdistää esitystilanteen puheeseen tekstissä mainittujen puhelinten ja muiden laitteiden luoman teknologiskaupallisen kontekstin kautta – vaikka näitä yrityksiä ei mainita novellissa nimeltä ja vaikka kyseisissä tekstikohdissa ei puhuta mistään, mikä liittyisi näiden yritysten toimintaan millään tavoin.

Esitystilanteessa yritysten nimet latautuvat erityisellä merkityksellä, sillä niistä tulee merkkejä pääomasuhteen tunkeutumisesta kieleen. Googlen kielellisessä ympäristössä maahantuontiyrityksen nimi on yhtä luonnollinen ilmiö kuin luonnonympäristön flora ja fauna, sillä mainonnan logiikka on osa palvelujen arkkitehtuuria ja sitä kautta niiden kielellistä luonnetta. Esitystilannetta voi siten pitää myös kriittisen uudelleenkehystämisen muotona, sillä neutraalin taustan sijaan kielellisestä materiaalista ja siihen koodautuneista taloudellisista intresseistä tulee neutraalin taustan sijaan katsojan huomion kohteita. Käännöksen serendipisyys tuo esiin algoritmisen arkkitehtuurin rakentumisen yhtä aikaa systemaattisen ja satunnaisen luonteen. Nimen saama näkyvyys toimii mainoksena yritykselle, mutta yrityksellä ei itsellään ole minkäänlaista kontrollia siihen, missä yhteydessä sen nimi esiin-

tyy. *Manuaalissa* tämä tulee näkyväksi käännös-tekstityksen itsenäisen toiminnan kautta, mikä korostaa kritiikin kohdistumista yksittäisten yritysten sijaan yhteiskunnallisiin olosuhteisiin.

Uudelleenkehystämisen kannalta ratkaisevaa on käännettävän äänimateriaalin vikuroiva materiaalisuus, joka tuottaa ongelmia käännössovelluksen puheentunnistukselle. Hajotetun puheäänien ainoastaan satunnainen vastaavuus aiempien käännösten kanssa saa algoritmin ehdottamaan käännösratkaisuja, jotka tekevät näkyväksi sen omat rajoitteet. Näin sen tuottamasta tekstityksestä muodostuu tahattomalla tavalla itsekriittinen metakomentaari, joka kirjoittaa esiin käännösalgoritmin syvimmän intuition, kuten esimerkiksi tässä käännöksessä virkkeestä ”Alan silmäillä ohjeita läpi kuin verkkokalvoni olisi skanneri, iiris sanatunnistukseen perustuva algoritmi”:

that is, as much as verkkokauppa.com¹⁴

Kohti heterogeenisen käännöksen esityksellistä kieliooppia

Projisoitu tekstitys muodostaa esityksessä keskeisen visuaalisen elementin, jonka liike ja rytmitykset vaikuttavat myös siihen, mihin katsojan huomio ohjautuu. Viive käännöksen ilmestymisessä kan-kaalle tuottaa esitystapahtumaan oman dramaturgisen dynamiikkansa merkityksen lykkääntymisen synnyttämänä mikrojännitteenä.

Tällainen jännite ei rakennu käänteiden tai informaation annostelun varaan vaan on luonteeltaan koneellinen ja toisteinen. Se synnyttää ennalta määräämättömiä äänellisiä ja kielellisiä tilanteita, joissa merkityksen muodostumiseen vaikuttavat esityksen elementit toimivat yhdessä tai asettuvat kontrastiin keskenään. Teoksen kokonaisuudessa mikrojännitteiden jatkuva moduloituminen tuottaa intensiteetin, jota luonnehtii asteittaisen kehityksen tai dramaattisen muutoksen sijaan jännityksen kasvun ja lykkääntymisen synnyttämä *stasis*-tila, jossa ei näennäisesti tapahdu mitään, mikä toimii teoksen tasolla kuten yksittäisen äänteen venyttäminen granulaarisyntee-

sin avulla: se siirtää huomion käännösprosessin tuloksesta itse prosessiin.

Viiveen ja ambivalenssin tuottama epäsynkronisuus on osa teoksen vieraannuttamiseen tähtäävää dramaturgiaa. Esityksen yleisössä herättämä epämuikavuus, turtumus tai hämmennys ovat paitsi reaktioita draamallisen intensiteetin poissaoloon myös esityksellisten tekniikoiden avulla työstettävää affektiivista maaperää, jonka muodostavat informaatiokapitalismin tuottamat kokemukset tietoisuuden, kielen ja merkityksen hajoamisesta. Heikon (verkko)yhdyden, paikoillaan jumittamisen ja pätkimisen kaltaisten ilmiöiden etualaistaminen on samalla kriittinen ele suhteessa teknologian näyttämölliseen auraan, joka syntyy varsinaisen haptisen käyttöliittymän poissaolosta. *Manuaalissa* äänijärjestelmän soittaminen ei näydy vaivattomana, vaikka soittaminen ei vaadikaan sensorin koskettamista. Tämä johtuu paitsi soittamisen tavasta, myös äänimateriaalista, joka vaatii katsojalta aktiivista roolia merkitysten konstruomisessa. Jos äänikirja lupaa vapauttaa kuulijan lukemisen vaivasta, *Manuaalissa* katsoja saattaa jopa toivoa, että saisi tekstin eteensä luettavakseen välttyäkseen kuuntelemisen ja tulkittamisen vaivalta.

Viiveen tuottama merkityksen lykkäytyminen on näin olennainen osa kineettisen äänikirjan rakentumista taiteellisenä teoksena. Kineettinen äänikirja ei palvele lukijaa passiivisen kuunneltavuuden merkityksessä, vaan tarjoaa tälle toisenlaisen kuuntelemisen tavan, jota voisi kuunneltavan sijaan pitää ”luettavana” samantapaisessa mutta päinvastaisessa merkityksessä kuin Barthesin jaottelussa luettaviin (*lisible*) ja kirjoitettaviin (*scriptible*) teksteihin. Barthesilla tekstin luettavuus viittaa siihen, ettei lukeminen vaadi lukijalta erityistä vaivaa, siinä missä kirjoitettavat tekstit vaativat lukijaa kampailemaan lukemansa kanssa ja kirjoittamaan itsensä uudelleen (Baetens 2019, 16). Vastaavasti ”luettava” äänikirja vaatii kuulijaa ”lukemaan” asignifioitua äänimateriaalia ja kokoamaan merkityksiä kuulemastaan.

Äänikirjallisuuden viimeaikaista voittokulkua voi verrata äänitemusiikin kehitykseen, joka syrjäytti konserttitilanteen musiikin kuuntelemisen ensisijaisena muotona. Äänikirjaformaatin es-

teettinen järjestys kääntää kielen esiyksilöllisen ja heterogeenisen materiaalisuuden lineaarisesti etenevän kerronnan, yhtenäisen kertojaäänen ja yksityisen kuuntelutilanteen ”kielelle”. Juuri pyrkiessään häiritsemään äänikirjan elementtien välistä työnjakoa kineettinen äänikirja toimii yksikielisen sijaan monikielisenä käännöksenä, jossa ”uusi yhteisyys tuotetaan samaan aikaan kun ero tuotetaan esiin yhteismitattomuudesta” (Mezzadra 2007). *Manuaalin* tapauksessa tämä pyrkimys näkyy esitystilanteen rakentumisessa tilana, jossa erilaiset kielellisyyden muodot elävät rinnakkain. Esityksen kielioppi ei perustu kielellisyyden eri muotojen kääntämiseen yhteen kieleen tai merkitykseen: synteessin sijaan eri kielet muodostavat toisiinsa palautumattomia, samanaikaisia ja päällekkäisiä tasoja teoksen sisällä. Juuri niiden yhteismitattomuus tekee kielestä yhteisen alueen, johon asettuminen vaatii kuulijalta valmiutta sietää epävarmuutta siitä, kuka tai mikä lukemisen tilanteessa oikein puhuu.

Tällä on seurauksia myös kuunteluasennon muotoutumiselle. Toisin kuin äänikirjapalvelun anti, esitys ei tarjoa yhtäläisiä mahdollisuuksia optimoituihin valintoihin. Samalla se mahdollistaa toisenlaisen vapauden, joka ei ole ainoastaan katsojan, vaan myös esityksen eri elementtien ja äänen materiaalisten ulottuvuuksien vapautta suhteessa konventioihin, jotka määrittävät äänikirjan ja esityksen rakentumista merkitystä tuotavina taiteellisina järjestelyinä. Jos kaupallisen äänikirjan toteutuksessa tähdätään siihen, että teksti puhuttelee kuulijaa välittömästi ja tarjoaa hänelle tunnistettavia kielellisiä representaatioita maailmasta, kineettinen äänikirja tuo näkyviin merkityksen muodostamisen materiaalsen ja kineettisen prosessin. ■

TEM KLAUS MAUNUKSELA *on väitöskirjatutkija Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.*

VIITTEET

- 1 Sitaatti on algoritminen käännöstekstitys virkkeestä ”PIN-koodia näppäillessäni aistin suojamuovista vapautetun pinnan” *Manuaalin* esityksessä Reykjavikissa 18.11.2021.
- 2 Teos on syntynyt yhteistyössä Walter Sallisen ja Ville Niemen kanssa, joita kiitän yhteisestä ajattelusta ja työstä *Manuaalin* sekä siihen kytkeytyvien muiden teosten parissa. *Manuaalia* on työstetty epä säännöllisissä sykleissä vuosina 2019–2022 koronapandemian vuoksi useaan otteeseen muuttuneissa tuotannollisissa olosuhteissa, minkä vuoksi haluan kiittää molempia työparejani kärsivällisyydestä ja sitoutumisesta yhteiseen työhön. Vuosiluvut 2021/2022 viittaavat teoksen eri versioiden esitysajankohtiin.
- 3 Liikettä tarkoittava sana *kinesis* on johdettu kreikan verbistä *kinein*, ”liikkua”. Ks. ”*Kinesis*”, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/kinesis>. Viitattu 2.6.2022.
- 4 *Manuaalin* esitys Walter Sallisen esittämänä 18.11.2021, Kornhlaðan, Platform GÄTT, Reykjavik. Striimin kuvaus ja leikkaus: Hafdal Productions.
- 5 Kuten variantin dramaturginen muoto kertoo, kysymyksessä on muuntautumiskykyinen teoskonsepti, johon on sisääkirjoittautunut jatkuva muokkautuminen ja soveltuvuus erilaisiin esityskonteksteihin. Artikkelin kirjoittamisen jälkeen esitimme teoksen elokuussa 2022 samannimisen romaanini (*Manuaali*, Kosmos 2022) julkistamistilaisuudessa. Romaanin myötä teoskokonaisuus sai uuden rinnakkain leviävän variantin. Teoksen toistaiseksi tuorein variantti esitettiin taiteellisen väitöskirjani osana Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla 14.10.2022. Lisäksi työstämme parhaillaan esityksestä videoteosta, joka on tarkoitus julkaista virate.me-verkkosivulla lähitulevaisuudessa.
- 6 Sitaatit Bookbeat-äänikirjapalvelun etusivulta 28.5.2022 (www.bookbeat.fi).
- 7 Nykyisin tuotenimellä Ultraleap tunnettua laitetta markkinoitiin alun perin hiiren ja näppäimistön korvaajana, mutta tuotteelle asetetut suuret odotukset eivät toteutuneet ja vuonna 2019 Leap Motion Inc. myytiin kilpailijalleen UltraHaptics Ltd.:lle alle kymmenesosalla aiemmasta arvostaan. Tämä tieto tuo *Manuaaliin* ylimääräisen (ironisen) tason teknologiseen kapitalismiin liittyvän hypekulttuurin taiteellisena kritiikkinä.

- 8 Mahdollisia yhtymäkohtia musiikin perinteestä voi löytää esimerkiksi sotienjälkeiseen ”uuteen musiikkiteatteriin” (*Neues Musiktheater*), kuten Mauricio Kagelin teokseen *Himmelsmechanik* (1965), jossa säveltäjä nuotinsi instrumenttien sijaan näyttämökoneiston toimintaa (Schröder 2019, 35).
- 9 Granulaarisynteesin käyttöä tietokonemusiikissa kehittivät erityisesti Iannis Xenakis (1971) ja Curtis Roads (1978). Tekniikkaa on myöhemmin tutkinut esimerkiksi kanadalainen säveltäjä ja äänitaiteilija Barry Truax, jonka sävellykset sekä teoreettinen työ granulaarisynteesin parissa tarjoavat merkittävän viitepisteen myös *Manuaalin* äänidramaturgialle.
- 10 Granulaarisyntetisaattori toimii tutkimus-instrumenttina, joka osallistuu tutkittavaan ilmiöön performatiivisella tavalla. Kielen tutkiminen granulaarisynteesin avulla havainnollistaa tässä suhteessa toimijuusrealismiin liittyvää ajatusta siitä, miten ”havainnoidun ilmiön luonne vaihtelee vastaavassa suhteessa tutkimusvälineessä tapahtuviin muutoksiin” (Barad 2007, 106).
- 11 0:13–0:19, videodokumentaatio *Manuaalin* harjoituksesta 11.11.2021.
- 12 0:51–0:59, mt.
- 13 0:19–0:20, mt.
- 14 22:15, *Manuaalin* esitys Reykjavikissa 18.11.2021.

ESITYKSET

Manuaali. virate.me. Teksti, dramaturgia ja lukija: Klaus Maunuksela. Äänisuunnittelu, kompositio ja esiintyjä: Walter Sallinen. Visuaalinen suunnittelu: Ville Niemi. Äänitys: Kaj Mäki-Ullakko. Esitys 18.11.2021, Kornhlaðan, Platform GÄTT, Reykjavik. Striimin kuvaus ja leikkaus: Hafdal Productions.

KIRJALLISUUS

- Avanessian, Armen (2019) *Future Metaphysics*. Polity Press, Oxford.
- Baetens, Jan (2019) ”Writing Cannot Tell The Truth”. Teoksessa Caduff, Corine ja Wälchli, Tan (toim.). *Artistic Research and Literature*. Wilhelm Fink, Paderborn.
- Barad, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham.
- Barthes, Roland (1977) *Image Music Text*. Kääntänyt ja toimittanut Stephen Heath. Fontana Press, Lontoo.
- Beckett, Samuel (1986) *The Complete Dramatic Works*. faber&faber, Lontoo.
- Bridle, James (2018) *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. Verso Books, Lontoo.
- Bök, Christian (2021) ”A Zoom Lens for the Future of the Text”. Plenary Session -esitelmä, Colloquim on Artistic Research in Performing Arts, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki 26.8.2021.
- Conquergood, Dwight (1998/1995) ”Beyond the Text: Toward a Performative Cultural Politics”. Teoksessa Sheron J. Dailey. *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions.*: National Communication Association, Annandale, Va.
- Deleuze, Gilles (2005) *Haastatteluja*. Suomentaneet Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix (2007/1972) *Anti-Oidipus: Kapitalismi ja skitsofrenia*. Kääntänyt Tapani Kilpeläinen. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus*. Kääntänyt Brian Massumi. Bloomsbury, Lontoo.
- Genosko, Gary (2008) ”A-signifying Semiotics”. *The Public Journal of Semiotics* II(1), January 2008, 11–21.
- Elo, Mika (2021) ”Stengersin kosmopolitiikka ja taiteellisen tutkimuksen tiedolliset sitoumukset”. *Tiede & Edistys*,

- 46(4), 266–284. <https://doi.org/10.51809/te.114365>
- Eshun, Kodwo (1998) *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Quartet Books, Lontoo.
- Finn, Ed (2017) *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*. The MIT Press, Cambridge.
- Georgelou, Konstantina; Protopapa, Efrosini; Theodoridou, Danae (toim.) (2017) *The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance*. Valiz, Amsterdam.
- Jakobson, Roman (1971/1958) *Selected Writings II: Word and Language*. Mouton, Haag.
- Kirkkopelto, Esa (2020) *Logomimesis: Tutkielma esiintyvistä ruumiista*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Lazzarato, Maurizio (2014) *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Kääntänyt Joshua David Jordan. Semiotext(e), Los Angeles.
- Lehmann, Hans-Thies (2009) *Draamanjälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Like/Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Lindstedt, Laura (2019) ”Kirjoitettu hiljaa luettavaksi”. Helsingin Sanomat 29.12.2019.
- Mezzadra, Sandro (2007) ”Living in Transition: Toward a Heterolingual Theory of the Multitude”. Internet-artikkeli. <https://transversal.at/transversal/1107/mezzadra/en> Viitattu 26.5.2022.
- Palmer, Helen (2014) *Deleuze & Futurism: A Manifesto for Nonsense*. Bloomsbury, Lontoo.
- Schafer, Murray R. (1969) *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Berandol Music Limited, Scarborough.
- Schröder, Julia (2019) ”Total theatre and music theatre”. Teoksessa Robert Adlington (toim.) *New Music Theatre in Europe: Transformations Between 1955–1975*. Routledge, Lontoo.
- Schwab, Michael (2008) ”The Power of Deconstruction in Artistic Research”. Working Papers in Art and Design 5. Internet-artikkeli. https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0017/12428/WPIAAD_vol5_schwab.pdf Viitattu 10.10.2022.
- Sklowski, Viktor (2016/1917) ”Taiteesta – keinona”. Suomentanut Timo Suni. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II: Modernista postmoderniin*. Gaudeamus, Helsinki, 39–54.
- Sofer, Danielle (2018) ”The macropolitics of microsound: Gender and sexual identities in Barry Truax’s Song of Songs”. *Organised Sound* 23, (1) (04): 80–90.
- Thornton, Pip (2019) *Language in the Age of Algorithmic Reproduction: A Critique of Linguistic Capitalism*. Royal Holloway, University of London.
- Truax, Barry a ”Granulation of Sampled Sound”. Internet-artikkeli. <http://www.sfu.ca/~truax/gsample.html> Viitattu 26.5.2022.
- Truax, Barry b ”Granular Synthesis”. Internet-artikkeli. <http://www.sfu.ca/~truax/gran.html> Viitattu 26.5.2022.
- Truax Barry (2003) ”Music and Science Meet at the Micro Level: Time-Frequency Methods and Granular Synthesis”. Konferenssiesitelmä. <http://www.sfu.ca/~truax/mviva.html> Viitattu 26.5.2022.
- Virno, Paolo (2022) *Kun sana tulee lihaksi: Kieli ja ihmisluento*. Suomentanut Eetu Viren. Tutkijaliitto, Helsinki.