



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2014

OPINNÄYTETYÖ

Prinsessa Ruusunen

KUINKA MENNEISYYS VALAISTAAN

VALOSUUNNITTELUN ERITYISPIIRTEITÄ KLASSISESSA
BALETISSA

OLLI-PEKKA KOIVUNEN



Šípková Růženka - (Jade Clayton a soubor Baletu ND) - Foto Hana Smejkalová

VALO- JA ÄÄNISUUNNITTELUN LAITOS
VALOSUUNNITTELUN MAISTERIOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2014

OPINNÄYTETYÖ

Prinsessa Ruusunen

KUINKA MENNEISYYS VALAISTAAN

VALOSUUNNITTELUN ERITYISPIIRTEITÄ KLASSISESSA
BALETISSA

OLLI-PEKKA KOIVUNEN

VALO- JA ÄÄNISUUNNITTELUN LAITOS
VALOSUUNNITTELUN MAISTERIOHJELMA

TEKIJÄ Olli-Pekka Koivunen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteritaiteen maisteri	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI KUINKA MENNEISYYS VALAISTAAN - KLASSISEN BALETIN VALAISUN ERITYISPIIRTEITÄ		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 50 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Prinsessa Ruusunen / Šípková Růženka Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/> Opinnäytteen ohjaaja/t: Markku Uimonen			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Taiteellinen opinnäytteeni oli Tšekin Kansallisbaletille valaistussuunnittelu balettiin Prinsessa Ruusunen. Teos oli saanut lähes samanlaisena ensi-iltansa Helsingissä Suomen Kansallisoopperassa 2008. Tarkastelen myös teosten eroavaisuuksia ja valosuunnittelun osuutta tilanteessa jossa valosuunnittelija vaihtuu. Balettiensilta oli 29.3.2012 Prahassa (Národní Divadlo).</p> <p>Lähtökohtana oli toteuttaa samanlainen teos, mutta ei kuitenkaan kopioida teosta suoraan. Pyrittiin omaleimaiseen Tšekin baletille luonteenomaisiin ratkaisuihin. Tuotantoaikatauluista johtuen on valaistuksen tekemiselle oli rajalliset mahdollisuudet. Pohdin kirjallisessa osiossa tuotantoaikataulujen merkitystä lopputulokselle. Kirjallisessa osiossani käyn läpi valosuunnittelun erityispiirteitä klassisessa baletissa sekä tuotantoaikataulujen aiheuttaman puristuksesta yhä kireämmässä aikatauluista. Kerron myös Prahan Kansallisbaletille toteutetun Prinsessa Ruusunen työvaiheista ja valaistussuunnittelusta. Lisäksi tarkastelen historian ja tradition aiheuttamia ennako-oletuksia taiteellisesta ja esteettisestä lopputuloksesta. Avaan myös tuotantotapojen erilaisuutta Keski-Euroopan ja Suomen välillä muutaman case-studyn kautta.</p> <p>Valaistuslaitteiden kehittyminen on edesauttanut myös esteettistä kehittymistä. Se on mahdollistanut myös hyvin erilaisten kuvien rakentamisen nopeasti näyttämöllä, mikä on monipuolistanut esitettävää teosta. Käsittelen ensimmäiseksi tanssivalaistuksen historiaa, joka on edesauttanut nykyisen tilanteen syntymistä. Valaistuksen historian jälkeen kerron Prinsessa Ruusunen ja sen koreografin (alkuperäisen version) historiasta sekä baletti Prinsessa Ruusunen historiasta.</p> <p>Avaan tuotantoaikataulujen merkitystä valaistussuunnittelun näkökulmasta sekä työvaiheista ennakkosuunnittelussa sekä suunnitelmien toteutumista käytännössä. Kerron käytännön työprosessista ja valaistussuunnitelman toteutumisesta sekä siihen vaikuttavista tekijöistä.</p> <p>Teoksen aikakaudet ovat Barokista Rokokoohon, johtuen Ruusunen satavuotiaasta unesta. Lavastuksessa ei tapahdu suuria muutoksia tullessamme prologin jälkeen toisen kerran juhlasaliin sata vuotta myöhemmin. Lähtökohtani oli tehdä selkeämpää ja johdonmukaisempaa valoestetiikkaa kuin mitä Helsingissä olleessa versiossa oli. Valotilainten sisällön muuttuessa kuitenkin valojen ajoitus oli oltava varsin samanlainen, johtuen koreografian yhteneväisyyksistä. Lisäksi miljööt ja tunnelmathan pysyivät samanlaisina, tulkinta voi kuitenkin muuttua.</p> <p>Kuvaan myös lopputulosta omasta näkökulmastani ja yleisimminkin valaistuksen toteutumista tuotannon ja esteettisten odotusten paineessa. Pohdin lopuksi valaistuksen merkitystä klassisessa baletissa.</p>			
ASIASANAT Klassinen baletti valaistus, balettivalaistus, Prinsessa Ruusunen,			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
HISTORIAA TANSSIVALAISTUKSESTA	12
<i>Sisävalaistuksen ensiaskeleet</i>	12
<i>Kaasuvalo</i>	17
<i>Prinsessa Ruususen alkuperäinen valaistus</i>	20

BALETTI PRINSESSA RUUSUNEN	22
<i>Idea ja musiikki</i>	22
<i>Koreografi</i>	23
<i>Prinsessa Ruususen juoni (yleisesti)</i>	25
<i>Teoksen vastaanotto vuonna 1890</i>	26
<i>Teoksen matka klassikoksi</i>	28
<i>Nukkua neito on vanha tarina</i>	30
<i>Prinsessa Ruususen tarina Prahassa</i>	31
<i>Koreografi Javier Torres</i>	31

SUUNNITTELU JA SEN PURKAMINEN	33
<i>Tuotantoaikataulut valaistuksessa</i>	33
<i>Valaistussuunnittelun näkökulmasta</i>	34
<i>Prahan kansallisbaletin näyttämö/ Národní divadlo</i>	34
<i>Ensimmäinen käynti Prahassa</i>	35
<i>Toinen vierailu Prahan kansallisbalettiin</i>	41
<i>Lopulliset ennakkosuunnitelmat</i>	43
<i>Varsinainen työprosessi Prahassa</i>	43
<i>Pää- ja kenraaliharjoitukset</i>	48
<i>Lopputulos</i>	52
<i>Lopuksi</i>	54

LÄHDELUETTELO	58
<i>Kuvaluettelo</i>	59
<i>Liitteet</i>	60

JOHDANTO

Taiteellinen opinnäytteeni oli valaistussuunnittelu Prahán Kansallisbaletissa (Národní divadlo) toteutettu baletti Prinsessa Ruusunen (Šípková Růženka). Koreografiasta vastasi Javier Torres, joka on (Suomessa asuva) Suomen Kansallisbaletin entinen tanssija. Prinsessa Ruusunen oli toteutettu saman koreografin toimesta myös Helsinkiin Suomen Kansallisoopperalle vuonna 2008.

Pohdin kirjallisessa osiossani valosuunnittelun erityispiirteitä klassisessa baletissa sekä tuotantoaikataulujen aiheuttaman puristuksen yhä kireämmäksi ”kehittynyttä” toteutusta. Kerron Prahán Kansallisbaletille toteutetusta Prinsessa Ruususesta, työvaiheista ja valaistussuunnittelusta. Lisäksi tarkastelen historian ja tradition aiheuttamia ennakko-oletuksia taiteellisesta ja esteettisestä lopputuloksesta. Avaan myös tuotantotapojen erilaisuutta Keski-Euroopan ja Suomen välillä muutaman case-studyn kautta.

Prahassa ohjelmiston valintaan vaikuttavia tekijöitä oli varmastikin Prahán Kansallisbaletin tarve saada ohjelmistoon koko perheen baletti, joka täyttäisi myös vakituisten balettikatsojien tarpeet. Javier Torres oli Helsinkiin tehdyssä versiossa uudistanut Prinsessa Ruususta säilyttäen kuitenkin teoksen niin klassisena kuin mahdollista, vain lisäten komiikkaa ja teatterillisuutta. Teos oli myös huomattavasti aikaisempia versioitaan lyhyempi. Tällaisena teoksen arveltiin täyttävän paitsi lapsiperheiden tarpeen, myös saavan laajempaa yleisöpohjaa.

(Prahassa toteutetun Prinsessa Ruusunen) taiteellinen ryhmä oli Suomesta: lavastajana Minna Jauho, pukusuunnittelijana Erika Turunen sekä videosuunnittelijana Timo Nyman allekirjoittaneen lisäksi. Tunsimme toisemme melko hyvin jo ennen Prahán työryhmän kasaamista. Tulin itse varsinaisesti teokseen mukaan syksyllä 2010, ensi-illan ollessa 29.3.2012. Olin

toiminut valaistusestimatorina jo Helsingin versiossa, jossa työryhmä oli muilta osin lähes sama.

Lähtökohtaisesti ei tavoitteenamme ollut kopioida samaa teosta Prahaan, mutta ei pyrkä keksimään pyörää uudestaan. Lavastusratkaisut olivat kuitenkin samanlaiset, ainoastaan sovitettuna Prahan näyttämökoneistoon ja näyttämölle sopivaksi. Puvut olivat pääpiirteissään Helsingin version mukaisia.

Kirjallisessa osiossa kerron mahdollisuuksista vaikuttaa lopputulokseen, ja kommentoin mahdollisuuksien toteutumista käytännön työssä. Pohdin myös vaihtoehtoisia työtapoja tai tuotantotapoja. Työryhmän vaikutus lopputulokseen oli merkittävä, ja kaikkien majoittuminen poissa kotoa mahdollisti laajat keskustelut vielä teatterilta poistuttuamme.

Yleisemmällä tasolla pohdin myös, miten teattereiden tulisi tuottaa klassista balettia ohjelmistonsa ja mitä seurauksia tuotantoaikataulun päätöksillä on. Lisäksi luon katsauksen oopperatalojen välisen yhteistyön vaikutuksesta esteettiseen lopputulokseen.

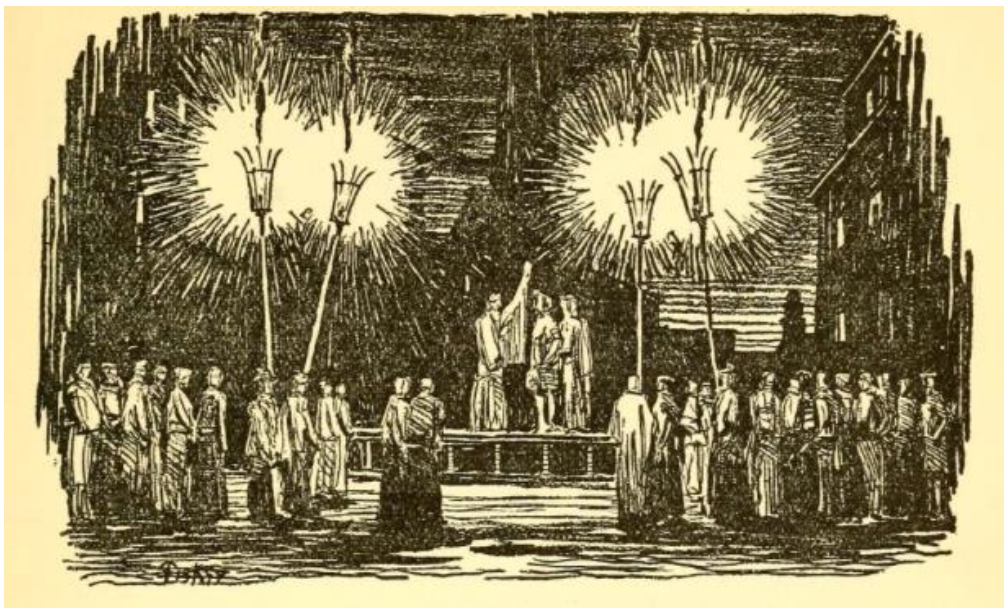
Balettiteosten valaistuksen kehittymistä on tapahtunut, vaikka esteettinen kuvasto baletissa ei ole muuttunut juurikaan sadassakahdessakymmenessä vuodessa. Valaistuslaitteiden kehittyminen on edesauttanut myös esteettistä kehittymistä, jos sillä tarkoitetaan tarkemmin valaistuja alueita näyttämöllä ja tehosteita. Valaistuksen kehittyminen on mahdollistanut myös hyvin erilaisten kuvien rakentamisen nopeasti näyttämöllä, mikä on monipuolistanut esitettävää teosta. Käsittelen ensimmäiseksi tanssivalaistuksen historiaa, joka on edesauttanut nykyisen tilanteen syntymistä.

HISTORIAA TANSSIVALAISTUKSESTA

Sisävalaistuksen ensiaskeleet

Teatteritanssivalaistuksen historiaa voidaan seurata ainakin 1400-luvun lopulle. Renessanssiruhkinaiden huvitilaisuudet alkoivat hitaasti siirtyä ulkotilan juhkakulkueista sisätilan esityksiksi. Tämä siirtymä otti melkein vuosisadan, ja tässä ajassa valaistuslaitteiden tulokulmat, ohjattavuus, värit ja liike tulivat vakiinnuttaneeksi paikkansa teatterissa. Tekniikka linkittyi osaksi teatteriarkkitehtuuria ja lavastussuunnittelua valaistuksen ollessa kuitenkin vielä käytännönläheistä toimintaa, jossa ongelmat ratkottiin sitä mukaan kun niitä tuli.

Kuva 2



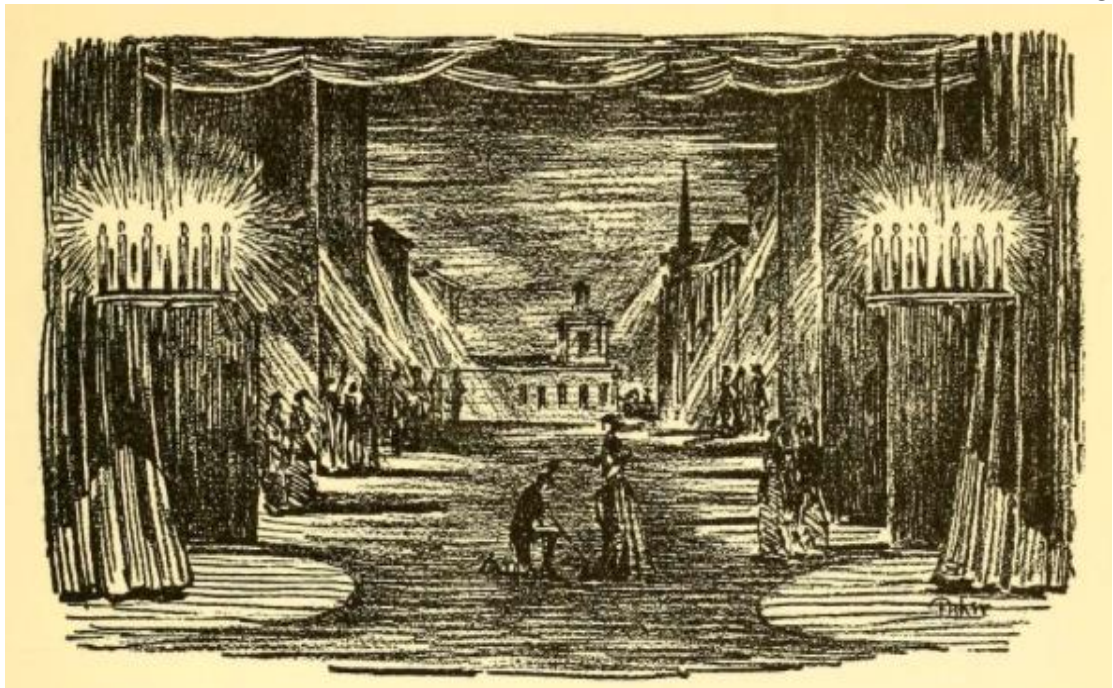
(The Edison electric illuminating company , 1929, 11)

Valaistusta ei tarvittu antiikin- tai keskiajalla, sillä esitykset olivat olleet ulkona päivänvalon aikaan. 1700-luvulla Englannissa suosittu Elizabethin ulkoilmanäyttämöt tarvitsivat aikaisin hämärtyvinä talvipäivinä näyttämöalueelle lisää valoa. Käytettiin yksinkertaisia soihtuja, jotka tehtiin punomalla köyttä vyyhdiksi, peitettiin pihkalla tai tervalla, asetettiin pieneen ”häkkiin” ja sytytettiin. Tulipalon vaara oli jatkuvasti läsnä, Pariisissa kuolikin

viisi aatelista teatteriesityksen aikana tulipalossa vuonna 1393. (Cohen, 1998, s. 187)

Aluksi sisätiloihin siirtymisessä oli myös logistisia ongelmia, sillä keskiaikaiset moninäyttämöasetelmat eivät mahtuneet sisätiloihin. Avuksi tulivat taitavien italialaisten maalatut perspektiivit ja monitaitoisten italialaisten insinöörien rakennustaidot. Tämä ei riittänyt vielä ratkomaan kaikkia ongelmia teatterin siirtymisessä sisätiloihin. Kynttilät, soihdut ja kattokruunut olivat aluksi vain tuomassa valoa sisätiloihin, erittelemättä näyttämöaluetta mitenkään katsomosta. Teatterin katsomo ja näyttämöalue olivat vielä eriytymättä. (Cohen, 1998, s. 187)

Kuva 3



(The Edison electric illuminating company , 1929, 13)

Leon Battista Alberti (1404-1472) julkaisi vuonna 1452 latinankielisen version Vitruviuksen kirjoituksista *De re aedificatoria*, joka oli antiikinaikainen mm. arkkitehtuurin opas alunperin n. 80–70 eaa, - n. 15 eaa. Kirjan uudelleenlöytäminen keskiajalla, auttoi paitsi teatterinarkkitehtuurin kehittämisessä, se auttoi koko renessanssin arkkitehtuurin kehittämisessä. De

Architectura käännettiin italiaksi vuonna 1521, mistä saatiin teatteriarkkitehtuuriin uutta suuntaa. Samalla avautui myös valaistuksen ongelmia ja valonlähteiden sijoitusta ryhdyttiin suunnittelemaan. Kirjoituksilla oli myös esteettisiä seurauksia, sillä keskiajalla kuvattiin yleisölle myös paholaisten hyppelyitä ja valoja sekä savuja helvetin vuorella, joihin saatiin nyt uusia ulottuvuuksia.

Leone Di Somi (1527-1592) ja **Bernardo Buontalenti** (1536-1608) suosittelivat valonlähteiden piilottamista näyttelemisalueelta (näyttämö ei ollut vielä vakiintunut). Kirjassaan *Dialogues on Stage Affairs* Di Somi ehdotti myös heijastimien lisäämistä valonlähteiden taakse sekä tekstuuria luomaan varjoja. Hän ehdotti myös valojen tunnelmia, iloisten kohtausten tuli olla valoisia ja melankolisten himmeämpiä. Vuonna 1581 esitetty *Le Balet Comique de la Royne* oli kulminaatiopiste siinä mielessä, että siinä oli ensimmäistä kertaa aukko, josta kehittyi myöhemmin näyttämöaukko. Lavasteet ja pyörillä liikuteltavat kappaleet olivat sen takana. Tässä on huomattavaa että, valaistusratkaisut olivat nyt ensimmäistä kertaa, tarkoitettu kiehtoviksi ja esteettisiksi, ei vain parantamassa näkyvyyttä. Ranskassa 1610 esitettiin baletti *Alcine*, jossa kaikki lavastus oli kokonaan yhden koristeellisen nollan takana.

Angelo Ingegneri (n.1550-n.1613) pyrki saamaan osan katsomosta pimeäksi, jolloin näyttämön valo tuntui kirkkaammalta. Hän kiinnitti myös huomiota siihen, miten tärkeää on kätkeä valonlähteet yleisöltä ja että valon olisi ennen muuta valaistava näyttelijän kasvoja. Ingegneri kuvailee myös ylävalon, joka sijaitsee näyttämöaukon takana olevalla valosillalla. Näyttämöaukon yläosa oli liikkuva, jotta se voidaan laskea alas öljylamppujen sytyttämistä varten. Valo suunnattiin heijastimien avulla kohti etunäyttämöllä tapahtuvaa toimintaa. (Ervasti, 2004, s. 1)

Josef Furtenbach (1591–1667) puolestaan toi tutkielmassaan piirustukset Välimeren teatteriaperinteestä pohjoisempaan Eurooppaan, levittäen näin Italialaista teatteriarkkitehtuuria laajemmalle.

Samalla kuin arkkitehtuurinen kehitys eteni, avautui lisää mahdollisuuksia valolähteiden sijoittamiselle. Furtenbach kehitti kourun, joka oli täynnä valonlähteitä. Sijoitettuaan tämän kourun takanäyttämölle näyttelijöiden yläpuolelle ja kääntäen valon sieltä kohti näyttämöä, hän synnytti näin takavalon näyttämölle. (Cohen, 1998, s. 188)

Kuva 4



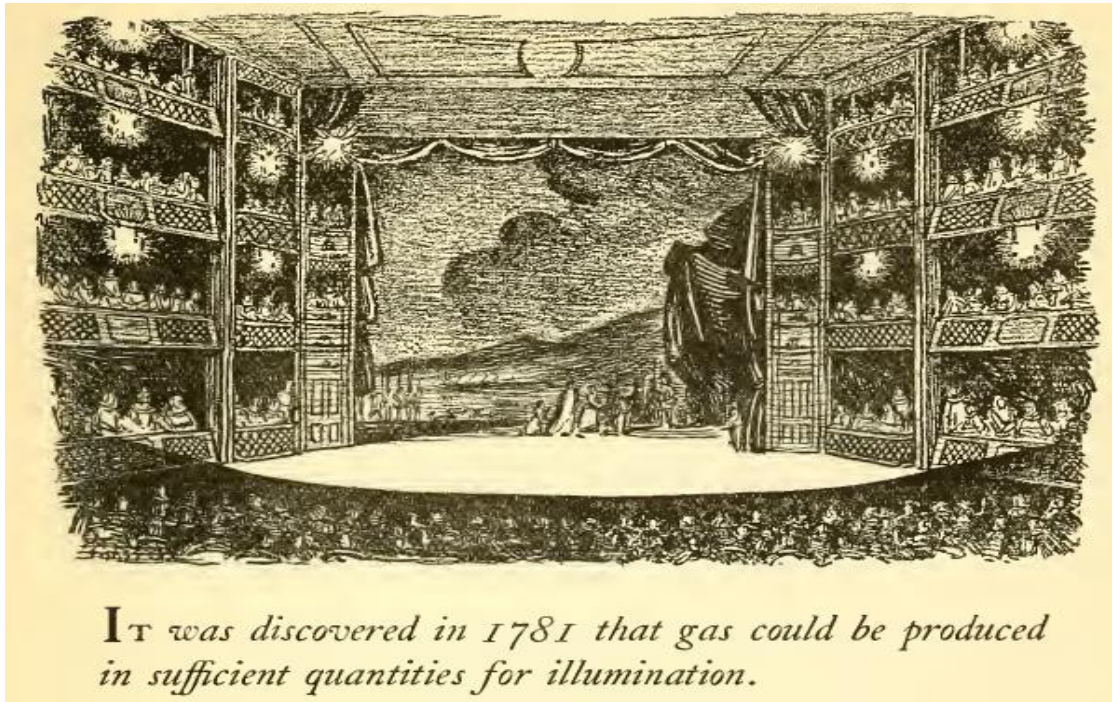
(The Edison electric illuminating company , 1929, 15)

Italialainen arkkitehti **Sebastiano Serlio** (1475-1554) sijoitti kynttilän värillistä nestettä olevan lasipullon taakse. Hän paransi valotehoa laittamalla kiiltävän tarjottimen tai peilin kynttilän taakse. Tästä lähtivät kehittymään nykyiset tehokkaat värivalot ja tehosteet. Serlio kirjoitti teoksessaan *Il primo libro d'Architettura* eri valonlähteiden sijoittelusta ja käyttömahdollisuuksista, sekä mm. perspektiivikulissien valmistamisesta. (The Edison electric illuminating company , 1929, 15)

Ne lasipallot, jotka oli tehty teatteria varten, oli puhallettu siten että niissä oli reikä, josta ne pystyttiin kiinnittämään. Nämä *bozzet* oli kiinnitetty esim. pystysuoriin tankoihin sivuverhojen takana. Kääntämällä mekaanisesti bozzeja syntyi mahtavia efektejä, lepatusta ja välkkymistä, joka markkeerasi vaikkapa hevosvaunuja tai jopa sotaharjoitusta. Nämä lasilieriöt voitiin täyttää värillisillä nesteillä tarpeen mukaan, ja näin saatiin synnytettyä värillistä valoa. Sinistä tuotettiin sekoittamalla ammoniakkaa ja suolaa, seos tuli vihreäksi jos siihen lisättiin vähän saframia. Punaisessa värissä käytettiin viiniä.

Sivuvalojen kehitykseen vaikutti **Nicola Sabbarrini** (1574-1654) teoksellaan *Practica scene e machine ne' teatri* (1638). Hän havainnollisti, miten valoja voi himmentää pudottamalla sylinterinmuotoinen metallilieriö jokaisen valonlähteen päälle, ja ehdotti myös ramppivalojen käyttöä. Ne eivät tulleet käyttöön ennen kuin näyttämön ja katsomon suhde muuttui pysyvästi nousevaksi.

Portaaliaukon takana olevat ripustukset ja muut asennukset vakiinnuttivat asemansa rakenteena, minkä nykyään tunnemme ykkösansaana (first electric). Tämä mahdollisti huolitellut erikoistehosteet. Muuten 1600-lukuun mennessä kehitetyt valaistuksen keinot eivät menneet eteenpäin enää 1700-luvulla. 1700-luvun puolivälin jälkeen oli kaikki valonlähteet ramppivaloja lukuun ottamatta piilotettu näyttämöaukon taakse (tai poistettu käytöstä sadoiksi vuosiksi). Kattokruunut ja seinälamput, jotka olivat siis näkyvissä, kuitenkin antoivat valoa niin saliin kuin näyttämöllekin. Muut valaisimet joissa oli heijastin, piilotettiin kattoon tai sivusermien taakse. **Philip James de Louthembourg** (1740-1812) kirjassaan *Treatise of Theatres* (1790), George Saunders ehdottaa valonlähteitä etuaitioihin, jotka ovat lähimpänä näyttämöä. Saatavissa olevan kuvallisen aineiston mukaan näin ei vielä tapahtunut, vaan vasta paljon myöhemmin. (Cohen, 1998, 188-189)



(The Edison electric illuminating company , 1929, 23)

Kaasuvalo

Brittiläinen insinööri **William Murdock** (1754-1839) valaisi kotinsa valokaasulla vuonna 1792. Se oli suurin muutos valaistuksessa sitten renessanssin. Kaasuvalo tarjosi voimakkaamman valon, ja sitä voitiin kontrolloida tarkemmin sulkemalla ja avaamalla venttiileitä. (Cohen, 1998, 186-187)

Teatterissa kaasuvaloa käytettiin Englannissa ensimmäistä kertaa Covent Gardenin ulkovalaistuksessa vuonna 1815. Sen jälkeen kaasuvalaistus levisi nopeasti teattereiden katsomoihin ja sitten myös näyttämölle. Vuosien 1817 - 1827 aikana useimmat julkiset rakennukset Euroopassa ja Yhdysvalloissa saivat kaasuvalaistuksen. Pariisin Ooppera sai 45 kilometriä kaasuputkia, joissa oli 960 suutinta ja 88 säätöhanaa, joilla suuttimia ohjattiin. Messinkisillä pöydillä ohjattiin kaasun voimakkuutta, joita oli vain kolme eri tasoa, suuri, normaali ja pieni. Useimmiten ohjaamisen suoritti kuiskaaja.

Värillisiä laseja käytettiin kaasuvalon kanssa, yleisimmin valon perusvärejä punaista, sinistä ja vihreää. Myös värillisiä kankaita käytettiin, samoin peittäviä kankaita pimeyden aikaansaamiseksi. Tehostevaloja voitiin nyt joustavien kaasuletkujen ansiosta käyttää myös verhojen väleissä. Romanttisen baletin pelottavat (luola) kohtaukset tulivat täydellisiksi.

Kaasuvalon kehittymisen kanssa samanaikaisesti kokeiltiin dioramaa ja puoliympyrämäistä maalattua kangasta (cycloraman edeltäjä), joka peitti sivunäyttämön näkymät ja teki sivuverhot samanaikaisesti tarpeettomiksi. Vuonna 1856 Joseph Maziliersin oopperassa *Le Corsaire* Pariisissa, myrsky ja haaksirikkoutuminen Corsairen laivalle oli toteutettu tuolla tekniikalla. Huhut kertovat, että kaksisataa tsaarin armeijan sotilasta ryömi kankaan alitse tekemään aaltoja tässä kohtauksessa, kun ooppera toteutettiin Venäjällä. Kaasuvalon voimakas hohde sai aikaan mielikuvituksellisia varjoja, joiden avulla voitiin synnyttää vaikuttavat yliluonnolliset tunnelmat.

Vuonna 1816 **Thomas Drummond** (1797 – 1840) keksi limevalon (parrasvalo)¹ eli kirkkaan valon, joka syntyy kalkin (calcium oxide) kuumentamisesta. Valonlähde oli peitetty kuorella, johon oli asetettu linssi, ja näin syntyi ensimmäinen kohdevalo. Tällä valaisimella oli ansaittu paikkansa teattereiden tärkeimpänä kohdevalonlähteenä pitkään. Laitetta käytettiin erityisesti auringon nousujen ja laskujen kuvauksissa.

Sähkökäyttöiset kaarivalot palvelivat tarkoitustaan kuitenkin vielä paremmin luodessaan illuusion nousevasta auringosta Pariisin Oopperassa vuonna 1846. Muu valaistus hoidettiin vielä kaasuvaloilla ja muilla vanhemmilla valonlähteillä. Kaarivalot kuitenkin asennettiin pian ramppivaloihin sekä oopperan että baletin produktioissa. Suljettu rakenne yhdistettynä

¹ Suomen kielessä parrasvalo on tarkoittanut myös valoisammassa kohdassa esiintymistä tai ramppivaloja yleisemmin. Huom. Englanniksi : Be on the limelight.

parabolisen heijastimen kanssa – kaarivalosta syntyi nykyaikaisen valoheittimen prototyyppi. (Cohen, 1998, 189)

Vuonna 1879 **Thomas Alva Edison** (1847–1931) keksimä hehkulamppu oli esitelty sekä Englannissa että Yhdysvalloissa. Samana vuonna California Theatre San Franciscossa asennutti jo sähköt teatteriinsa. Muut instituutiot seurasivat nopeasti perässä, ja ensimmäinen teatteri Englannissa, Richard D'Oyly Carte's Savoy-teatteri Lontoossa, sai sähköt vuonna 1881. Itävallassa Bürn Theater sähköistettiin vuonna 1882. Saksassa Münchenissä 1882 pidetyillä sähköalan messuilla teatterin johtajat saivat nähdä messuille rakennetun teatterin, jossa oli kokonaan sähköisillä hehkulampuilla valaistu näyttämö. Pariisin Oopperaan tuli hehkulamput vuonna 1886, ja tästä eteenpäin sähköistäminen eteni nopeasti ja tekninen kehitys oli voimakasta erityisesti 1800-luvun lopulla.

(Cohen, 1998, 189)

Vaikka sähkövalon tuominen sisätiloihin oli alkanut julkisista rakennuksista, useissa paikoissa kynttilänvalo ja kaasuvälo olivat vielä yleisesti tärkein valonlähde Prinsessa Ruususen ensi-illan aikoina.

Myös Pietarin Mariinski teatteri remontoitiin kattavasti vuosina 1885-1894. Lukuisilla venäläisillä verkkosivuilla (myös Mariinski-teatterin omalla sivulla) kerrotaan, että teatteriin rakennettiin 1885 lisärakennus. Rakennukseen tuli työhuoneita, harjoitustiloja, sähkövoimala ja pannuhuone. Sen sijaan näyttämön tai näyttämötekniikan uusimisesta ei viittauksissa puhuta. Pietarin teatterien opas vuodelta 1994 toteaa näin: ”---teatteria rekonstruoitiin välillä 1885 – 1894, mutta olemassa olevien tietojen mukaan uudistukset eivät koskeneet näyttämöä eivätkä katsojapaikkoja”.

(Mariinsky Theatre, 2013)

Dramateshka.ru -sivuilla kerrotaan kuitenkin toisin: Pietarin ja Moskovan keisarilliset teatterit siirtyivät täyteen hehkulampuilla tapahtuvaan

sähkövalaistukseen kymmenen vuoden mittaisen jakson aikana vuosina 1884 – 1893. Ensimmäisenä sähkövalaistuksen otti käyttöön Mariinski-teatteri. Vuonna 1885 siellä varustettiin sähkövalolla osittain katsomo ja ramppi ja seuraavana vuonna siirryttiin kokonaan sähkövalaistukseen. (Teatterinäyttämön valaistus: historiallinen essee, 2014)

Prinsessa Ruususen alkuperäinen valaistus

Tammikuun 15 päivä, vuonna 1890 kantaesitettiin keisarillisessa Mariinski teatterissa baletti **Prinsessa Ruusunen**. (Mariinsky Theatre, 2013) Varsinaista tietoa ei ole siitä, olivatko sähkövalot juuri Ruususen ensi-illassa käytössä. Sähkö oli kyllä rakennuksessa, mutta oliko sitä käytetty näyttämöllä, ei selviä käytettävissä olevista lähteistä. Aikalaiskatsojan näkökulmasta ero ei ole huima, sillä käytettävät hehkulamput olivat kuitenkin teholtaan varsin vaatimattomia.

Vuonna 1999 Mariinski-teatterissa esitettiin rekonstruktio Prinsessa Ruususesta. Koreografia, lavasteet ja puvut toteutettiin vuoden 1890 papereiden ja piirustusten mukaisesti, mutta vaikka teoksen alkuperäiset valosuunnitelmat ovat olemassa arkistoissa (Theatre Collection, Harvard University Libraries), niitä ei enää voitu käyttää. Rekonstruktioprosessiin osallistunut ja sitä tutkinut professori Tim Scholl kommentoi näin:

I don't know the exact year that the electric lighting was installed, but it was not very long before the 1890 premiere of Sleeping Beauty. The original light plots for that ballet are still in the archives, they are very dark. When they did the reconstruction, they couldn't really follow them, because it would simply have been too dim for modern audiences. I will have a look at Karl Valtz's book - he may mention the exact date,

but very late 1880s is a good approximation. We were wondering if the electricity has been updated since then!” (Scholl, Sähköpostiviesti, 2013)

BALETTI PRINSESSA RUUSUNEN

Idea ja musiikki

Päätös tehdä baletti **Ivan Vsevoložskin**(1835-1909) ehdottamasta aiheesta muutti koko venäläisen baletin suunnan. Siihen asti baletit oli sijoitettu eksoottisiin maihin, joista tiedettiin tuskin mitään. Nyt teos sijoittui Ranskaan, jonka musiikki, taide ja tanssi oli tuttua niin Vsevoložskille, teoksen koreografille **Marius Petipalle** (1818-1910) sekä säveltäjälle **Pjotr Iljitš Tšaikovskille**(1840-1893) joka oli säveltänyt jo Joutsenlammen (ensi-ilta 1877). Tämä versio tosin ei menestynyt kovin hyvin eikä sitä esitetty enää vuoden 1883 jälkeen. Meille on kuitenkin tunnetumpi versio on Lev Ivanovin ja Petipan uudistama Joutsenlampi, jota suunniteltiin jo Tšaikovskin muistomatineaan 1894. Seuraavana vuonna, 1895, esitettiin koko Joutsenlampi uudestaan ja sitä pidetään alkuperäisversiona. (Makkonen, 1996, 65)

Tšhaikovski ei aluksi suostunut säveltämään lainkaan uutta balettimusiikkia Moskovan Joutsenlammen (huonon menestyksen) jälkeen. Onneksi Keisarillisten teattereiden johtaja Vsevoložhsky sai hänet lopulta suostuteltua esiteltyään Prinsessa Ruususen libretton ja ehdotettuaan, että Tšhaikovski säveltäisi musiikin ikään kuin Ludvig XIV:n hovin tyyliin, jonka tiesi olevan Tšhaikovskin ihaillemaa musiikkia. (Au, 2002, 64)

Keisarillisten teattereiden (Mariinski) johtaja Ivan Vsevoložski halusi luoda ranskalaisen baletin Wagnerin tyyliin. Hän oli erittäin sivistynyt ja pidetty Keisarillisten teattereiden johtaja, ja hänellä oli takanaan pitkä diplomaattiura. Niinpä hän alkoi hahmotella tarinaa, joka perustuisi *La Belle au bois dormant* (Metsässä nukkuva kaunotar) -nimiseen kansansatuun Ludvig XIV:n ajalta. Se kertoisi Brunnhilden kaltaisesta nukkuvasta kaunottaresta, mutta olisi germaanista esikuvaansa hienostuneempi. Nukkuvaa ei ympäröisi tulinen kehä, vaan sankka metsä. Juonen keksittyään

Vsevoložski laati nelinäytöksisen baletin käsikirjoituksen. Hän muunteli alkuperäistä tarinaa, typisti sitä lopusta ja muokkasi joitakin sadun henkilöistä uuteen uskoon. Lahjakkaana taiteilijana hän myös suunnitteli itse jokaisen baletin sadoista puvuista. (Suomen Kansallisbaletti; Almi, Heidi (toim.), 2008, 13)

Petipan aikana myös säveltäjän tuli yleensä alistua koreografin ajatuksille. Kaiken, libreton, musiikin ja myös visuaalisen toteutuksen piti palvella koreografin toiveita. Tämä tarkoitti sitä, että Petipa laati säveltäjälle tarkat ohjeet siitä, mitä hän halusi tämän säveltävän. Toiveensa hän yhdisti librettoon niin, että kohtausta kohtaukselta kulkee itse tarina sekä kulloiseenkin tilanteeseen tarvittavaa musiikkia koskevat ohjeet tahtien määrää myöten. Tšaikovski ei ollut tähän tottunut, mutta jostain syystä - ehkä huomatessaan Petipan lahjakkuuden myös musiikin alalla, olihan tämä itse taitava viulisti – hän suostui yhteistyöhön ja sävelsi yhden kauneimmista balettimusiikeistaan. (Au, 2002, 64)

Koreografi

Koreografi Marius Petipa oli kotoisin Marseillesta. Hän muutti 29-vuotiaana tanssijana Venäjälle ja omisti koko elämänsä tsaarin hoviteatterille, Pietarin Mariinskille. Petipa loi Pietarin ja Moskovan keisarillisille baleteille yli 50 balettia, joita olivat mm. Bajadeeri, Joutsenlampi (yhteistyössä Lev Ivanovin kanssa), Raymonda ja Paquita. Petipa toi mukanaan Venäjälle alun perin italialaisen balettitradition ja jalosti sen siksi, mitä nykyään nimitetään klassiseksi baletiksi. Petipan ohella ansio tästä lankeaa myös venäläiselle Lev Ivanoville, joka koreografioi mm. Joutsenlammen II ja IV näytökset Petipan laatiessa I ja III näytöksien koreografiat.

Prinsessa Ruusunen luomisen aikaan Marius Petipa oli jo 70-vuotias arvostettu koreografi ja balettimestari, jolla oli takanaan mittava ura. Hän

innostui aiheesta ja ihastui mahdollisuudesta tehdä yhteistyötä Tšhaikovskin kanssa.

(Suomen Kansallisbaletti, Almi, Heidi (toim.), 1999, 6)

Tämä tyylikäs ranskalainen herrasmies toimi siis Pietarin Keisarillisen teatterin balettimestarina. Petipalla oli aivan oma näkemyksensä Prinsessa Ruususesta, ja hän alkoikin lähettää säveltäjälle yksityiskohtaisia ohjeita baletin jokaisesta kohtauksesta.

(Suomen Kansallisbaletti, 2008, 13)

Koreografisesta lahjakkuudestaan huolimatta Petipa oli kuitenkin melko mielikuvitukseton mitä tuli lavastukseen ja ylöspanoon. Hänen balettituotannoissaan kulissit olivat kuin pysäytettyjä kuvia kauniista lastenkirjoista. Tämä viktoriaaninen tyyli oli aikakaudella vallitseva ja dominoi arvokkaan ”huonolla” maulla taidetta ja jokapäiväistä elämää.

(Cohen, Selma Jeanne (toim.), 1998, 152)

Petipan teosten koreografinen rakenne lepäsi pantomiimin ja tanssikohtausten varassa, joiden järjestys ja vuorottelu olivat huolellisesti rajattuja. Miimiset kohtaukset oli suunniteltu kertomaan juonta ja tapahtumia. Pitkälle kehittyneet monologit ja dialogit, jotka miimisissä kohtauksissa muodostuivat koodien ja eleiden avulla, muodostivat tiettyjä yksittäisiä sanoja ja ajatuksia. Mimiikalla oli oma sanastonsa, substantiiveja, adjektiiveja ja verbejä, joista sanat ja lauseet koostuivat. Librettoa tarvittiin kuitenkin lisäksi tulkitsemaan miimisesti esitettyä tanssia. Mimiikka tai hiljainen ”puhe” baletin kielellä ei aina tavoittanut yleisöä, vaikka se oli graafista ja elävää. (Cohen, Selma Jeanne (toim.), 1998, 152)

Petipan klassiset baletit olivat pitkiä, juonellisia kokoillan baletteja, joissa oli yleensä kolme tai neljä näytöstä. Aiheet pohjautuivat satuihin ja tarinoihin. Teokset eivät pyrkineet ensisijaisesti tarinan draamalliseen kerrontaan, vaan

tanssin formalistiset arvot kuten harmonia, järjestys, symmetria ja puhtaus nousivat voimakkaimmin esiin. (Makkonen, 1996, 63)

Prinsessa Ruususen juoni (yleisesti)

Prologi – Ristiäiset

Kaukana satumaisessa kuningaskunnassa hovi on kokoontunut juhlimaan prinsessa Auroran ristiäisiä. Kummitädeistä kutsutut antavat lahjoja lapselle, luvaten kaikkea hyvää. Juhlinnan keskeyttää noita Carabosse, syyttäen kuningasta siitä, että tämä ei ole kutsunut häntä juhliin. Hovimarsalkka Catalabutte on unohtanut kutsua Carabossen juhliin. Raivostunut Carabosse kiroaa Ruususen: Prinsessa tulee kasvamaan täyteen kauneuteensa, mutta pistää sormensa myrkytetyn ruusun piikkiin ja kuolee.

Sireenihaltijatar joka ei vielä ollut antanut omaa lahjaansa onnistuu lieventämään kirouksen loitsuksi. Prinsessa ei kuolekaan vaan nukkuu sata vuotta hoviväkensä kanssa, kunnes herää prinssin rakkauden suudelmaan. Kuningas käskee hävittää kaikki ruusut valtakunnasta.

Ensimmäinen näytös – taika

Prinsessan kuudentenatoista syntymäpäivänä Kuningas ja Kuningatar ovat järjestäneet hänelle juhlat. Arvovieraiden joukossa eri suunnilta maailmaa on neljä prinssiä, jotka tavoittelevat Ruususen kättä. Yllättäen juhliin ilmestyy vanha salaperäinen nainen, joka antaa Ruususelle ruusun. Ruusunen, joka ei ole koskaan nähnyt ruusua, tanssii ilolla hienon kukan kanssa. Muistaen Carabossen kirouksen hoviväki kuningasta ja kuningatarta myöden yrittää saada ruusun pois, tässä onnistumatta. Ruusunen pistää sormeensa ja pyörtyy. Vanha naisen hahmo paljastuu Carabosseksi, joka onnistuu pakenemaan vartioilta ja prinsseiltä. Haltijatar tulee muistuttamaan, että prinsessa ei ole kuollut, vaan nukkuu. Syreenihaltijatar kuljettaa Prinsessan

paikkaan, jossa hän tulee nukkumaan sata vuotta, loihtien samalla suuren metsän suojaamaan häntä, kunnes herää rakkauden suudelmaan.

Toinen näytös – Näky

Sata vuotta myöhemmin, prinssi Desiré on seurueineen metsästysmatkalla. Sireenihaltijatar ilmestyy ja näyttää näyn Prinsessa Ruususesta, johon prinssi välittömästi rakastuu. Sireenihaltijatar johdattaa prinssin etsimään Ruususta uinuvasta linnasta, ja prinssi ymmärtää Ruususen olevan paksun oksiston takana. Carabosse on kuitenkin vastassa portin luona. Syntyy taistelu, jonka Carabosse häviää. Prinssi löytää Ruususen ja suutelee häntä ja koko hovi herää satavuotiaasta unestaan.

Kolmas näytös – Häät

Linnassa juhlitaan prinssi Desirén ja prinsessa Ruususen häitä. Häihin saapuu monia vieraita, kuten Punahilkka, Lintu Sininen ja Saapasjalkakissa. Prinssi Desiré ja prinsessa Ruusunen elävät onnellisina elämänsä loppuun. (Národní Divadlo, 2012)

Juoni poikkeaa siis alkuperäisestä, niin Charles Perraultin kuin Grimmin veljeksien versiosta, jossa Prinsessa Ruusunen pistää sormensa värttinään, ruusun sijaan. Baleteissa on tosin myös versioita joissa Ruusunen pistää sormensa ruusun sijaan värttinään.

Teoksen vastaanotto vuonna 1890

Siihen nähden, että baletti tänä päivänä muodostaa yhden 1800-luvun lopun balettirepertuaarin kulmakivistä, aikalaiskriitikkojen arviot esityksestä olivat varsin nihkeät. Teoksen koreografian arviot saivat varsin vähän palstamillimetrejä, mutta musiikista, puvuista, lavasteista, juonesta ja tyyliä kirjotettiin sitäkin enemmän (Scholl 2004, 3).

Aikalaiskriitikkojen näkemys Tšaikovskin musiikista ei ollut yksimielisen ylistävää. Vaikka musiikin arvot nähtiin, monet kriitikot pitivät sitä joko liian oopperamaisena tai sinfonisena ollakseen balettimusiikkia, ja tanssiin sopivan rytmin väitetty puuttuminen häiritsi monia. Kuitenkin jo melko pian ensi-illan jälkeen arviot musiikista alkoivat kääntyä suosiollisemmiksi, ja vuonna 1908 kriitikko Valerian Svetlov totesi:

”How times have changed! After the first performance, which was met by a despondently cold response from the audience, the press delivered this appraisal of the inspired work: ‘the plot is not very poetic, banal, and unworthy of the Petersburg stage; the production is nothing more than a museum of props.’ There were reproaches of the music, which was ‘boring’, monumental, incomprehensible, and ‘unfit for the ballet’(!). And now? Now it is the most valuable pearl of the repertory” (Scholl 2004, 9)

Ensi-illan lehdistökritiikin visuaalista ylösspanoa koskevista kommentteista voi lukea, että pietarilaiset olivat jopa hämmentyneitä teoksen pukujen ja lavasteiden loisteliaisuudesta. Silkin, sametin, hopeakirjailujen ja muiden ylellisten materiaalien tuhlaamista jopa sivuroolien esittäjien vaatteisiin myös kritisoitiin. Loisteliaan ylösponon ja sisältöä koskevan kritiikin kulminaationa näyttäytyy arvostetun kriitikko Skalkovskyn huoli ballerina Charlotta Briazan hyvinvoinnista, kun tämä jäätyään ensin kauniista kiharoistaan kiinni partnerinsa täysin sopimattoman koreaan pukuun tuli lisäksi raapaistuksi vereslihalle samaisen puvun toimesta. Kriitikon mielestä oli käsittämätöntä, että tanssijattaren suorituksen annettiin häiriintyä puvustuksen kaltaisen toissijaisen elementin vuoksi. Skalkovsky ehdottikin teokselle uutta nimeä: *The Triumph of the Art of Sewing*. (Scholl 2004, 21-22)

Prinsessa Ruususen ensi-illan aikoihin teoksen juoni aiheutti Pietarin lehdistössä suurta huolta: sitä pidettiin lapsellisena, tapahtumaköyhänä ja – mikä ehkä pahinta – ranskalaisena hapatuksena. Vaikka jotkut

aikalaiskriitikot tavoittivat tarinassa jotakin universaalia ja ajatonta, päällimmäisiä tuntemuksia kuvannee kuitenkin sanomalehti Peterburgskaya gazetan kriitikon sanat:

”In this supposen choreographic work there isn’t any sort of plot. It is summed up in a few words: they dance, fall asleep, and dance again. They wake up and once again start dancing. There is no peripeteia, no development of the plot, no interest to seize the spectator, to force him to follow the play’s action”(5 January 1890). (Scholl 2004, 10)

Teoksen matka klassikoksi

Alun kriittisen vastaanoton jälkeen Prinsessa Ruususesta tuli kuitenkin venäläisen baletin merkkiteos, ja se siirtyi myöhemmin eri versioina myös muihin maihin. Lännessä teos esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1896 Milanon La Scalassa. Lukuisat koreografit ovat sittemmin luoneet omat tulkintansa alkuperäisen koreografian pohjalta. Baletti Prinsessa Ruusunen kuuluu klassisen balettiohjelmiston vakioohjelmistoon ympäri Eurooppaa tänäkin päivänä.

Suomen Kansallisbaletissa Prinsessa Ruususta on esitetty eri versioina vuodesta 1928 lähtien. Silloin koreografiasta vastasi balettimestari George Gé, joka toteutti alkuperäisen Marius Petipan version pohjalta kuitenkin helpottaen koreografiaa sen aikaisen ryhmän tasolle. Vuonna 1938 toteutuksesta vastasi balettimestari Alexander Saxelin ja päätehtävissä tanssivat Lucia Nifontova ja Arvo Martikainen. Baletti oli katsojamenestys etenkin solististen suoritusten takia. Prinsessa Ruusunen palasi ohjelmistoon seuraavan kerran vuonna 1950. Myös nyt koreografian laati Alexander Saxelin, mutta teos oli muuten täysin uudistettu Birger Kaipaisen suunnittemia pukuja ja lavasteita myöten.

Vuonna 1955 baletin koreografiasta vastasi Mary Skeaping, joka toteutti teoksen hallussaan olevien Nikolai Sergejevin muistiinpanojen pohjalta. Nimiosan tanssi Doris Laine prinssinään Klaus Salin. Uutta tässä versiossa oli Kolmen Iivanan tanssi, joka ei kuulunut Marius Petipan alkuperäiseen koreografiaan.

Vuonna 1963 Ruususen toteutti Nicolas Beriozoff, joka pitkälti noudatti Marius Petipan alkuperäistä koreografiaa, ja vuonna 1969 balettimestari Elsa Sylvestersson. Tähän versioon lavastuksen ja puvut oli suunnitellut Seppo Nurmimaa. Rudolf Nurejevin näkemys klassikkoteoksesta sai ensi-iltansa 1999. Toteutuksesta vastasi Patricia Ruanne.

(Suomen Kansallisbaletti, Almi, Heidi (toim.), 1999, 10-11)

Pelkästään jo tämä hengästyttävä luettelo eri versioista Suomessa asettaa odotuksia teoksen esteettiselle tyyliin. Teosta on esitetty paljon, ja tarina on tuttu katsojille. Usealla meistä on valmiina jo mielikuva miltä Ruususen tarinan tulisi näyttää: miltä näyttää Ruusunen ja millaiset ovat ruusupensaat, haltijattaret ja muut hahmot.

Nyt nähty versio Prahassa ja Helsingissä on lyhennetty ja dramatisoitu (dramatisointi Anneli Mäkelä). Yli kolmetuntisesta versiosta tultiin musiikkikestoltaan noin kahteen tuntiin. Suurimpina syinä leikkauksiin koreografian mielestä olivat sekä ajan että teatterin tyylin muuttuminen. Esitys on peräisin lähes kynttilänvalon aikakaudelta, jolloin ihmiset katselivat myös toisiaan teatterissa, ja oma esittäytyminen toisille oli osa teatterissa käynnin traditiota. Nämä muutokset teatterissa, juonen ja kerronnan pysyessä entisellään, nykytekniikan pimennettyyn katsomoon, jossa kaikki huomio voidaan kiinnittää näyttämötapahtumiin. Ajasta, jolloin baletti ja ooppera olivat tärkeimpiä sosiaalisia tapahtumia, on tultu nykyajan kiireiseen elämäntapaan ja nopeisiin leikkauksiin niin teatterissa kuin muussakin kuvallisessa viestinnässä. Koreografi pyrki myös leikkaamaan pois kaikkea epäolennaista vahvistaen näin dramaturgiaa ja tehden teoksesta paremmin

koko perheelle sopivan baletin. Hän lisäsi myös teatterillisiä elementtejä kuten mimiikkaa ja komiikkaa.

Nukkuva neito on vanha tarina

Eräässä Tuhannen ja yhden yön tarinoista kerrotaan neidosta, joka vaipuu kuoleman kaltaiseen uneen saatuaan kehrätessään murusen pellavaa kyntensä alle. Vanhemmat rakentavat ainoan lapsensa leposijaksi marmorisen paviljongin. Myöhemmin prinssi huomaa pellavanmurenan, poistaa sen ja neito herää henkiin. Vanha tarina tuli kuuluisaksi, kun ranskalainen Charles Perrault (1628–1703) kirjoitti siitä oman versionsa kokoelmaansa Hanhiemon tarinoita (1697). Hänen kokoelmansa oli alun perin tarkoitettu aikuisille, mutta hän muokkasi niistä lapsille sopivia. Satuklassikot kuin Tuhkimo, Saapasjalkakissa, Peukaloinen ja Punahilkka tunnetaan juuri hänen kirjoittaminaan. Perrault liitti kaikkien satujen loppuun myös runomuotoisen opetuksen. Ruususen opetusrunossa todetaan, että sadan vuoden odotukseen ei haittaa – oikea rakkaus tulee aikanaan ja viivytys voi olla vain hyväksi. Perrault myöntää kuitenkin, ettei neuvosta taida olla apua: nuoruus ei kestä odottamista.

Perrault'n Ruususesta puuttui vielä kohtausta, jota ilman satua ei enää voi kuvitellaankaan: prinsessan herättäminen suudelmalla. Se tuli mukaan vasta saksalaisten Grimmin veljesten vuonna 1812 julkaisemassa versiossa. (Suomen Kansallisbaletti, 2008, 15)

Prinsessa Ruususen tarina Prahassa

Javier Torresin koreografiassa on lähestytty teosta hiukan eri kulmasta ja päädytty karkeasti ottaen siihen, että Prinsessa Ruusunen joutuu vastakkain kahden voiman väliin ja joutuu valitsemaan, joko nukkua pelon vallassa tai herätä rakkauden voimaan.

Koreografi Javier Torres

Javier Torres sai kiinnityksen Suomen Kansallisbalettiin vuonna 1992. Tätä ennen hän työskenteli Jorma Uotisen johtaman Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän tanssijana vuosina 1989–92. Torres on valmistunut Meksikon Kansallisesta klassisen baletin koulusta vuonna 1984. Vuonna 1988 hän valmistui samasta koulusta myös opettajalinjalta ja jatkoi sen jälkeen opintojaan lukuisilla kursseilla. Torres tanssi kotimaassaan Meksikossa mm. modernin tanssin ryhmän U.X.Onodanza vierailevana tanssijana vuonna 1986 sekä Puolassa modernin tanssin ryhmän Theater of New Dance vierailevana tanssijana vuonna 1989. Suomen Kansallisbaletissa Javier Torres on tanssinut useissa Kansallisbaletin ohjelmistossa olevissa klassisissa baleteissa kuten mm. Natalia Makarovan Bajadeerissa, Patrice Bartin Don Quijotessa, Sylvie Guillemmin Gisellissä, Vladimir Bourmeisterin Joutsenlammessa, Rudolf Nurejevin Prinsessa Ruususessa ja Pähkinänsärkijässä, Wayne Eaglingin ja Toer van Schaykin Pähkinänsärkijä ja Hiirikuninkaassa, Anna-Marie Holmesin Raymondassa, John Crankon Romeo ja Juliassa sekä Ben Stevensonin Tuhkimossa. Hän on tehnyt luonnerooleja kuten Don Quijoten Sancho Panza, Gisellen kylähullu sekä Tuhkimon Sisarpuoli. Nykytanssiteoksista mainittakoon mm. William Forsythen the second detail, Ohad Naharinin Perpetuum sekä Jorma Uotisen koreografiat.

Koreografioita Javier Torres on tehnyt vuodesta 1984. Hänen ensimmäinen koreografiansa Suomen Kansallisbaletissa oli Boleros vuonna 1995 koreografien workshopissa Alminsalissa. Muita koreografioita ovat Tuulipatsaita 1997, Tell-A-Vision 2000, Unikot ja Liquid 2001 sekä

Valoshokki 2003. Javier Torres työskentelee myös opettajana mm. Cullberg-baletissa, Norjan Kansallisbaletissa, Bordeaux'n baletissa, Stuttgartin baletissa ja Dusseldorfina baletissa.

SUUNNITTELU JA SEN PURKAMINEN

Tuotantoaikataulut valaistuksessa

Klassisen baletin tuotannoissa aikataulut ovat varsin vakiintuneet eri oopperataloissa, ja käsitykseni mukaan kokonaisia valolle pyhitettyjä päiviä on tavallisemmin kahdesta kolmeen, minkä lisäksi lavastuksen pystyttämiseen on vielä kokonainen päivä. Tässä kokonainen päivä on yleensä kello 8–22 tai vastaava. Yleensä valoille voidaan tehdä korjauksia valmistavien harjoitusten jälkeen, mutta esim. Suomen Kansallisoopperassa se ei useinkaan ole mahdollista. Klassista balettia tuottavien talojen vakiintuneiden käytäntöjen muuttaminen on erittäin vaikeaa ja vaatisi hyvin laajoja perusteluita. Uskon silti, että visuaalisen yleisilmeen merkityksen kasvun myötä on tulevaisuudessa ehkä hiukan helpompi saada aikaa enemmän valaistukselle. Myös ennakkosuunnitelmien merkitys tulee kasvamaan, lähinnä mallinnusohjelmien laajemman käytön myötä.

Prahassa tuotantoaikataulut ovat valaistuksen näkökulmasta todella kireitä, sillä valojen kanssa tehtäviä harjoituksia ennen viimeistä kenraaliharjoitusta oli vain neljä. Vertailukohteen mainittakoon Suomen Kansallisooppera, jossa perinteissä klassisessa baletissa on kahdeksan valoissa tehtyä harjoitusta ennen yleisökenraalia. Rakennetta ei voi suoraan verrata, sillä Suomen Kansallisoopperassa on toisaalta vain vähän aikaa korjata valoja. Kansallisoopperassa puretaan näyttämökuva usein välittömästi harjoituksen päätyttyä. Prahan Kansallisbaletilla puolestaan on vaikeutena purkaa ja rakentaa teos logistisesti hankalien vanhojen tilojen vuoksi. Aamuharjoitus valojen kanssa ei ole mahdollinen, jos edellisenä iltana on ollut esitys. Samoin päiväharjoitus loppuu jo 13.30, mikäli illalla on esitys. Tästä syystä Prahassa käytetään usein kokonainen päivä tai kaksi teoksen tekemiseen ennen seuraavaa muun teoksen esitystä.

Valaistussuunnittelun näkökulmasta

Klassisen baletin aikataulut tuotannossa, joka toteutetaan repertuaariteatterissa, ovat varmasti haastavia niin tuottajan kuin toteuttajienkin kannalta. Klassista balettia on kuitenkin toteutettu niin pitkään, että tuotannossa vallitsevat käsitteet ja aikataulut sekä työtavat ovat vakiintuneet. Tässä on omat hyvät ja huonot puolensa: tiedetään suurin piirtein suuruusluokka, joka tarvitaan tuotannon toteuttamiseksi, mutta toisaalta uudistamista tarvittaisiin. Uudistaminen puolestaan tarvitsisi usein enemmän näyttämöaikaa. Näin ollaan kompromissitilanteessa, jossa pyritään uudistamaan balettia liian kireissä aikatauluissa. Aina kuitenkin kaikki käytettävissä oleva aika käytetään ja usein enemmän aikaa toivottaisiin käyttöön. Valittavan usein valaistuksen osaksi jää klassisessa baletissa vain teoksen näkyväksi tekemiseksi. Vaatimukset klassisen baletin valaisemisen osalta ovat kuitenkin kasvussa, visuaalista uudistamista jo odotetaan.

Aikataulut laaditaan (luonnollisesti) taloudellisten ehtojen pohjalta, eivätkä taiteelliset kokeilut useinkaan kuulu klassisen baletin tuotantoihin. Tuotantoaikataulut eivät jätä muutoksille tai kokeiluille paljonkaan tilaa. Yritykset muuttaa teosta toisen näköiseksi ovat varsin haastavia silloin, kun aikataulujen kireyden lisäksi on lisäksi jo historiallinen odotusarvo siitä, miltä teoksen tulisi (aina) näyttää. Tätä odotusarvoa koreografit usein myötäilevät.

Prahan kansallisbaletin näyttämö/ Národní divadlo

Tšekin kansallisteatteri Národní divadlossa toimivat maan kansallisbaletti ja -oppera sekä puheteatteri. Rakennus valmistui vuonna 1881, eli siis jo ennen

Ruususen ensi-iltaa, mutta se paloi vielä samana vuonna. Uudelleen teatteri avattiin marraskuussa 1883, ja silloin teatteri oli tekniikaltaan edistyksellinen sähkövaloinen ja teräsrakenteisine näyttämöineen. Sittemmin teatterista on tullut tärkeä tšekin kansalliselle identiteetille sekä kielen ja kulttuurin kehittymiselle ja vaalimiselle.

Prahan kansallisbaletti toimii siis tällä näyttämöllä, jolla esitetään nykyisin oopperaa ja myös draamaa. Näin vain joka kolmas esitys keskimäärin on balettia. Prahalaiset kutsuvat tätä näyttämöään historialliseksi rakennukseksi. Teatterilla on käytössään myös muita näyttämöitä, ja henkilökuntaa oli yhteensä töissä kansallisteatterilla n. 1200.

Kuva 6



Tšekín Kansallisteatterin lämpiötiloja.

Ensimmäinen käynti Prahassa

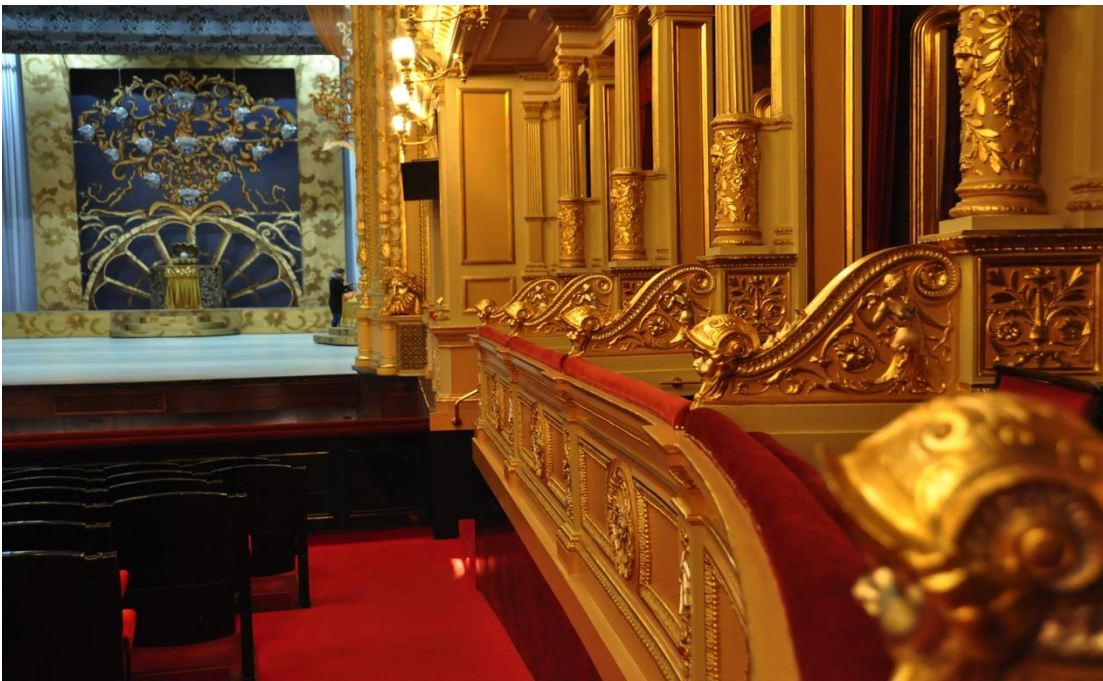
Ensimmäisellä vierailulla Prahassa joulukuussa 2011 oli mukana koko taiteellinen ryhmä, johon siis kuuluivat koreografian (Javier Torres) lisäksi

lavastaja Minna Wallenius, pukusuunnittelija Erika Turunen ja videosuunnittelija Timo Nyman sekä allekirjoittanut valaistusuunnittelijana. Dramaturgi ei ollut mukana. Koreografi esitteli taiteelliselle johtajalle ja päällikkötason ihmisille päälinjat tarvittavista asioista baletissa, sekä luonnollisesti mistä juuri tässä Ruususessa on kyse. Jaoimme tiedossa olevaa informaatiota Prahan työpajoille, jotta he osaisivat varautua riittäväillä resursseilla toteutukseen.

Samalla Prahan työryhmät saivat ennakkotietoa siitä millainen teos on tulossa ohjelmistoon. Kävimme lävitse lavastuksen suuruusluokan, valojen tiedossa olevat tarpeet ja pukujen määrät sekä muuta tiedossa olevaa, kuten tarpeistoa.

Teatteriin emme juuri voineet tutustua kuin hyvin yleisellä tasolla. Rakennus on itsessään lumoavan kaunis, ja tuntuu kuin juuri Prinsessa Ruusunen sopisi siihen aivan ihastuttavasti. Varastotilat näyttämön lähellä vaikuttivat kovin pieniltä, eikä itse sivunäyttämöitä ei ollut lainkaan, kun teatteri oli rakennettu kapealle tontille alun perinkin.

Kuva 7



Koristeita katsomossa ja aitioiden kaiteet, taaempana näkyvä näyttämökuva.

Valaistusuunnittelu jo olemassa olevaan esitykseen on itselleni ehkä haastavampaa kuin aloittaa puhtaalta pöydältä, vaikka sen tuottamisen odottaisi olevan helpompaa. Syynä on se, että valaistuksen odotetaan olevan vähintään yhtä hyvä kuin edellinen valaistus, huomioimatta käytettävissä olevaa kalustoa, henkilökuntaa tai käytettävissä olevaa aikaa. Odotusarvo on korkealla, ja virheitä ei oikein edes sallita. Kokeilemiseen ei suunnittelematta enää ryhdytä, vaan kaikki valaistukseen vaikuttavat tekijät tulisi olla jo tiedossa. Baletissa sisäänrakennettuna oleva koreografin auktoriteettiasema myös vähentää ryhmätyötä syntyvässä kokonaistaideteoksessa. Lavastaja ja pukusuunnittelija sekä valaistussuunnittelija asioivat koreografin kanssa sen sijaan, että suunnittelisivat yhdessä pyrkimyksiä.

Itse pyrin muutamaaan otteeseen etukäteen kertomatta vaihtamaan kohtauksen väriä tai tunnelmaa, ja milloin sitä ei todettu virheeksi, olin jo voiton puolella. Usein keskustelemalla etukäteen pääsin kuitenkin paremmin lopputulokseen, sillä koreografi tiesi näin arvon tai syyn valon vaihtamiselle etukäteen. Aina se ei ollut mahdollista. Aikataulut olivat varsin selkeän oloiset paperilla, mutta käytäntöön se ei aina ulottunut. Helpottavaa osuutta teoksen osalta oli pukujen ja lavastuksen samankaltaisuus aiemman version kanssa: tiedossa olevat tekijät helpottavat kokonaisuuden hahmottamista.

Olin lähestynyt teosta tutkimalla Helsingin videota, sillä olemassa oleva koreografia ei tulisi suuresti muuttumaan. Tavoitteenani oli vielä selkeyttää tapahtumapaikkoja, tiloja ja tunnelmia teoksessa. Halusin ottaa huomioon myös koreografin kanssa käydyt keskustelut ja hänen toiveensa: tarina on enemmänkin rakkaudesta ja pelosta, ei pelkästään hyvän ja pahan taistelusta. Tätä näkemystä halusin myös valosuunnittelussa korostaa. Tekisin osan kohtauksista eri tunnelmalla kuin mitä Helsingin versiossa oli korostaakseni Ruususen herkkyyttä valinnoissaan ja jotkin tunnelmat halusin muuttaa mieleisekseni. Osa kohtauksista oli koreografin kanssa jo etukäteen sovittu tehtäväksi eri tavalla kuin mitä Helsingin versiossa oli.

Muita huomioita suunnittelun pohjaksi:

- Prinsessa Ruusunen on hyvin suojeltu ja viaton tyttö.
- Elämämme on aina valintoja, emme ole vain kohtalomme vankeja, vaan omien valintojemme tulosta.
- Seksuaalinen herääminen.
- Prinsessa Ruusunen joutuu valitsemaan – Lännen-, Idän-, Etelän- ja Pohjoisen prinssin välillä.
- Prinsessa Ruusunen on rakastunut ja tullut kokonaiseksi.

Lavastuksessa ja puvustuksessa tai tarinassa vielä askarruttaneita asioita:

- Miksi tutut vain Ruususella ja haltijattarilla?
- Kivinen lavastus (Metsä 2.näytös), jossa lepää nainen, jonka sydämeen vie portaat. Onko tällä oma tarkoituksensa?
- Metsässä metsästävästä tulee metsästettävä.
- Puutarhassa patsaat ovat jo nukkumassa.

Olin keskustellut koreografian kanssa, missä kohtauksissa minun tulisi kiinnittää erityistä huomiota valaistukseen. Usein kävi kuitenkin niin, että keskustelimme vain erikoistehosteista tai erityisen efektimäisistä kohdista. Varsin usein se tavallinen päivänvalokohtaus jäi vaille ansaitsemaansa huomiota. Toisaalta ehkä Helsingin versiossa olevat kohtaukset olivat olleet tyydyttäviä, koska vain muutaman kohtauksen tunnelmasta tai sen muuttamisesta puhuimme erikseen. Vaikka puhuminen tunnelmasta ei useinkaan johda (päivällä tapahtuvien) tilanteiden yksityiskohtaiseen analysointiin, valaistuksen odotetaan kuitenkin näyttämötilanteessa taipuvan reagoimaan hyvinkin nopeasti kirkkauden ja sävyn muutoksiin. Tomi Humalisto kiinnittää näkyvyyden ongelmiin huomiota kirjassaan:

Jos näkyvyys halutaan ratkaista valon intensiteettiä kasvattamalla, unohdetaan, että ratkaisu voi löytyä myös valon kontrastisuhteiden ja sommittelun tarkennuksilla. Hätiköity intensiteetin kasvattaminen voi johtaa siihen, että valon eri

laatujen ja toisaalta valon rajausten, varjojen ja pimeiden alueiden muodostama merkityspotentiaali jää hyödyntämättä.

(Humalisto, 2012, 219)

Valoa pidetään läpinäkyvänä ja siihen itseensä ei haluta kiinnittää huomiota. Kaikki - niin esiintyjät, puvustus kuin lavastus - tulevat nähdyiksi neutraalissa valossa. Valaistuksen ei haluta muuttavan näkyviksi tekemiään kohteita muunlaisiksi kuin ne ovat totuttu näkemään harjoitustiloissa tai työpajoilla. Kuitenkaan valaistus ei ole neutraalia, sillä on aina muoto ja suunta sekä intensiteetti. (Humalisto, 2012, 215)

Teatterivalaistuksella tavoitellaan kuitenkin muutakin kuin näkyväksi tekemistä, ja välittömimmät vaikutukset ovat materiaaleissa näyttämöllä. Valosuunnittelun tulisi kuitenkin osallistua teoksen esteettisiin lähtökohtiin tietoisena valon vaikutuksista näyttämöllä. Valolla voidaan muodostaa muiden visuaalisten kerrosten päälle omat tasonsa. (Humalisto, 2012, 218)

Lähdin kasaamaan omia ajatuksiani ja ennakkosuunnitelmia juuri edellä mainituista lähtökohdista. Halusin tehdä metsäiset kohtaukset, puutarhan, nukahtamisen sekä metsästyskohtaukset varsin metsäisen näköiseksi, ei niinkään puutarhamaiseksi. Lisäksi Carabossen keittäessään taikalientä tarvittaisiin varjoja ja kontrastia synnyttämään uhkaava tilanne. Lapset tulisivat myös metsän kautta Carabossen padan luokse, joten uskoin luovani samoilla goboilla sekä pelottavuutta ja metsäisyyden herkkyyttä sekä tarvittaessa elävöittää tunnelmaa juhlasalissa.

Päätin ottaa gobot vahvasti käyttöön, koska niiden avulla saisin useamman variaation kirkaastikin valaistuihin tilanteisiin. Otin lähtökohdaksi tuoda edestä gobot tanssijoiden kasvoihin ja pukuihin. Halusin tarvittaessa synnyttää myös metsäisen tunnelman. Pyrin valitsemaan sellaisia goboja, joilla voisi saada tarvittaessa myös juhlallisuutta, kuten marmorointia lattiapintaan. Yritin siis yhdistää marmoroinnin ja metsäisyyden näillä goboilla. Tämä suunnittelu oli kuitenkin suurelta osin arvailua vielä tässä

vaiheessa, sillä heitintehot ja etäisyydet sekä toivottu kirkkaus olivat vielä näkemättä.



Valitut gobot

Prahan kansallisbaletin heitinkartta on kenen tahansa ladattavissa internetissä, mutta aivan kaikkia yksityiskohtia siellä ei ole. Moottoriheittimissä olevia goboja oli vaikeaa selvittää, enkä saanutkaan sitä selville ennen ennakkokäyntiäni Prahassa. Heitintyyppi ei ollut enää valmistajan kotisivuilla, joten vaikka alkuperäiset gobot olisivatkin paikallaan, en silti tietäisi goboja. Heitintyyppin vanheneminen ei myöskään antanut kuvaa kovin toimintavarmasta mallista, mikä huolestutti myös.

Kokonaisuutena valaisimia ei ollut kovin suurta määrää, varsinkin ottaen huomioon kuinka suuri näyttämö kuitenkin oli. Alustavasti laskin, että kaksi erilaista pesua pystyy tekemään, mutta kolmas pesu olisi jo kaluston puutteen takia mahdoton toteuttaa. Suunnittelin myös sivupesut tai sivuvalot alustavasti ennen toista käyntiäni Prahassa. Sivuvaloissakin olisin halunnut käyttää goboja osittain, mutta kaluston puute oli varsin rajoittava tekijä tässä suhteessa. Lisäksi tarvittaisiin taustamuovin valaisuun sopivat flood-tyyppiset heittimet. Takavalon idea oli vielä ratkaisematta ja samoin monta yksityiskohtaa. Toivoin, että saisin vastauksia seuraavan käyntini yhteydessä.

Toinen vierailu Prahan kansallisbalettiin

Matkustin joulukuun alussa uudelleen Prahaan tutustumaan teatteriin ja pajoilla työn alla oleviin lavasteihin. Pukujen osalta työtä ei ollut vielä aloitettu. Tarkoitukseni oli tarkentaa valaistus suunnitelmia yhdessä paikallisen tekniikan kanssa.

Tutustuminen teatterin tekniikkaan oli varsin pienimuotoista, emmekä varsinaisesti voineet kokeilla mitään näyttämöllä. Sain kuitenkin tavattua vastaavan valaistusestimatorin ja keskusteltua hänen kanssaan minua askarruttaneista kysymyksistä. Pääsin kysymään taustaprojektioinnin valaisemisen vaihtoehtoista käytännössä, mistä selvisi käytettävissä olevien vaihtoehtojen vähyys. Lisättäviksi kaavailemieni heittimien kytkennät ja sijoitukset osoittautuivat porttaalisillan osalta myös mahdottomaksi. Himmenninlinjojen vähydestä johtuen joutuisin myös kytkemään osan sivuvalotorneista samoihin toistensa kanssa. Pyrin varmistamaan pyrotekniikan ja seuraajaheittimien määrän. Hankaluuksista huolimatta osoittautui, että teatterissa oli ammattitaito korkealla ja puhuimme samaa kieltä: ymmärrys oli kielitaitoa suurempaa.

Ratkaisimme myös tehostevalaistuksen valmistustapoja mm. padan alla olevan tulen osalta. Ohjeeksi annoin oikeastaan vain, että näyttämöllä käytettävä perinteinen sähköinen tuli lienee paras ratkaisu. Ratkaisu sisältäisi tuulettimen tai tuulettimia, ja uskoin että paikalliset ratkaisut olisivat sopivimpia tässä tapauksessa. Totesimme myös hyväksi, jos padassa olisi värillinen silkkikangas ja sen alla kahdessa himmenninlinjassa pienet valaisimet.

Ruusuille, jotka ovat kalliokohtauksessa toisessa kuvassa, suunnittelin aluksi omat valonlähteet porttaalisillalta. Näytti kuitenkin siltä, että tätä ei olisi teknisesti mahdollista toteuttaa. Toimiva ratkaisu olisi kuitenkin pakko löytää, sillä kohtaaminen oli varsin tärkeä: tanssijat ovat samanväristen hameiden

kanssa liikkumatta ruusujen edessä, pää pois päin katsomosta, jolloin katsoja ei tiedä että kyseessä on ”elävät” ruusut. Vasta tanssijoiden noustessa ja kääntyessä nähdään tanssijat ja ruusut muuttuvat eläviksi.

Näyttämön takana oli myös projisointihuone, jossa on Pani-projektoreita, mutta ei videotykkiä. Sovimme ottavamme käyttöön kaksi projektorista, joista toiseen toisin kuvamateriaalia ja toisessa käyttäisimme pilvikiekkoa. Olisin kuitenkin halunnut muuttaa pyörimisnopeutta esityksen aikana saadakseni lepakot ja Carabossan ilmestymiset korostetun pelottavaksi. Tämä ei ollut mahdollista, sillä työvoimaa ei olisi riittävästi käsikäyttöisten nopeussäätöjen muuttamiseksi esityksen kuluessa.

Näyttämöltä siirryimme teatterin verstaalle keskustelemaan budjetista teatterin talouden käyttämisestä vastaavien henkilöiden kanssa. Jokaisen osaston vastaava kertoi budjetistaan, ja meille kerrottiin keinoista, joilla pyrittiin korjaamaan teoksessa olevia budjettivajeita. Tämä tilanne tuntui jälkepäin hiukan irralliselta, lähes demonstroivalta tapahtumalta, jossa meille näytettiin, että raha-asiat pitää ottaa vakavasti. Myös suunnitelmissa olleiden gobojen hankintahinta käytiin läsnä ollessamme läpi. Näiden todettiin mahtuvan budjettiin, mikäli en aivan kauheasti toivoisi uusia värikalvoja.

Aikatauluongelmia ei teoksen osalta ollut tässä vaiheessa niinkään valoissa, vaan lavasteissa ja puvuissa. Pukujen tekemistä ei ollut vielä varsinaisesti aloitettu, ja lavasteiden rakentamista pidettiin varsin suuritöisenä. Lavastukseen tehtiin joitain pieniä muutoksia tai valmistusvaiheita vähennettiin, milloin mahdollista. Lavastaja itse oli huolissaan maalaustyön jäljestä, sillä siitä ei ollut juurikaan tietoa ja esimerkit eivät olleet kovin informatiivisia.

Keskustelimme myös tanssimattojen asennuksen suunnasta, ja päädyimme vertikaaliseen ratkaisuun. Sivuverhojen määrä näyttämöllä päätettiin

lopullisesti vasta nyt, ja neljät verhoparit todettiin riittäviksi. Juhlasalissa olisi siis vaaleat huntumaiset verhot, puutarhassa vihreäksi alaosaltaan maalattu kangas ja kalliokuvassa kovemmat, maalatut kalliot. Juhlasalin verhot toimisivat myös prologin sivuverhoina, tosin hiukan eri lailla koristeltuina.

Lopulliset ennakkosuunnitelmat

Pyrin tekemään ennakkosuunnitelmat kotonani mahdollisimman pitkälle jättäen kuitenkin pelivaraa milloin mahdollista. Laitoin vähän ylimääräisiä heittämiä esim. sivuparvelta tulevaan pesuun, tarvittaessa kaikkia ei olisi pakko saada käyttöön. Suunnittelin takapesuja myös reilulla kädellä, mutta käytettävissä oleva kalusto alkoi huveta nopeaan tahtiin. Himmentimien määrästä ei ollut vielä tarkkaa tietoa, mutta olin ymmärtänyt ennakkotapaamisissa, että himmentimiä ei ole liikaa näyttämön kokoon nähden. Pyrin samanaikaisesti keskittymään oleelliseen ja varautumaan yllätyksiinkin. Varmasti jotkut pesut eivät tulisi toimimaan kuten etukäteen kuvittelin.

Varsinainen työprosessi Prahassa

Maaliskuun alussa saavuimme teatterille aamupäivällä, vaikka meidät oli pyydetty vasta iltapäivällä. Tiesimme kuitenkin tekniikan aloittaneen jo aamusta, ja tavoitteenani oli päästä riggaamiseen jo päivän kuluessa. Aamuvierailu teatterilla kiireisten ihmisten luona ei ollut kovin vastaanottavainen, ja sovimme palaavamme asiaan kahden jälkeen.

Iltapäivällä tulimme uudestaan teatterille ja saimme jo huomiota sekä joitakin kysymyksiä riggauksen ratkaisuista. Katteita jouduttiin siirtämään alkuperäisestä suunnitelmasta. Lavastaja oli kovin tyytymätön lavasteissa oleviin maalauksiin, jotka hänestä eivät vaikuttaneet niin kolmiulotteisilta kuin hän olisi toivonut.

Sivuparvella olevat heittimet tuntuivat olevan kovin korkealla, mikä johtunee kapeamman näyttämön myötä tulevasta valokulman jyrkentymisestä. Sivuparven matalampi sijainti olisi myös auttanut valoansaita pysymään hiukan alempana: nyt oli nostettava valoansaita kovin korkealle suhteessa muuhun näyttämöön.

Olin suunnitellut käyttäväni myös kahdeksaa MAC 2000 -heitintä goboilla, mutta nyt ilmeni, että neljä näistä oli käytössä myös oopperateoksessa erikoisgoboilla. Vaihtaminen ei käynyt, sillä oopperateos oli parhaillaan ohjelmistossa. Tämä mutkistaisi kyllä pahasti suunnitelmia, sillä gobot olivat hyvinkin persoonalliset. En lähtenyt taistelemaan gobojen vaihdon oikeutuksista, vaan tyydyin annettuihin.

Näyttämökuvat muuten tuntuivat sopivan teatteriin ja näyttämölle. Osa lavastuselementeistä ei ollut saanut vielä pintakäsittelyä, joten kokonaiskuva oli vielä kesken. MAC -heittimistä tuntui kuitenkin tulevan valoa riittävästi ulos, joten saisin siitä hyvää ylä-sivuvaloa ja takavaloa. Muutenkin mitä kokeilimme suunnista, tuntui toimivan aika hyvin. Vastaanotomme oli ainakin omalta osaltani hyvä, ja jäin luottavaisena odottamaan seuraavaa näyttämöpäivää, joka olisi seuraavalla viikolla. Matkustimme seuraavana aamuna takaisin Suomeen.

Seuraavalla viikolla aloitimme varsinaisen valaistuksen tekemisen, ja samalla myös lavastuksen osalta työ kulki eteenpäin. Olin kotona vielä tutkinut seuraajaheittimien paikkoja ja tarkentanut tilanteiden sisältöä. Tiistai, joka oli varattu valaistuksen tekemiseen iltapäivästä alkaen, oli mennyt lavasteiden tarkennuksiin ja valojen riggauksiin. (Aamupäivällä olisi tullut saattaa jo päätökseen lavastuksen ylöspano.) Illan tullen saimme kuitenkin pääpiirteissään valot suunnattua, ja lavastukset löysivät paikkansa. Tilanteita varsinaisesti ei vielä päästy tekemään. Paikallisen valaistusmestarin isä kuoli, ja tästä johtuen valaistusmestari vaihtui. Sijainen ei varsinaisesti puhunut englantia ja enkä minä tsekkiä. Päivä oli kuitenkin tärkeä päivä valojen teon

kannalta, joten lähinnä näytin sormella heitintä kartassa ja sanoin himmenninarvon englanniksi, ja näin pääsimme ainakin eteenpäin.

Olin onneksi tehnyt itselleni ”lights for dummies” –kaavat (kuva 8), joissa oli perusajatus, mistä valoa tulisi. Tässä kaaviossa oli sivu-, gobo-, taka-, etu- ja muut valosarakkeet, joihin olin laittanut myös summittaisen arvon valon voimakkuudesta sekä millä värillä sen tulisi olla. Toisin sanoen jouduin lähestymään valaistuksen tekemistä jo nyt sillä perusteella, jotta kunhan nyt jotain saa tehtyä. Ehkä tilaisuus hienosäädöille ja tarkennuksille tulisi myöhemmin.

Tällä tavoin syntyivät karkeasti tilanteet, joiden olemassaolo helpottaisi muidenkin työtä, ja voitaisiin puhua tilanteista nimillä (numeroilla). Musiikkijärjestäjälle olin saanut siirrettyä olennaisemman osan tilanteista osittain edellisinä päivinä lavastusta pystyttäessä.

Kuva 8

	TULLe out		Dans le noir							
	Ruusunen			Notes	sivuvalo	gobo	takavalo	tausta	etuvalo	huom
		ACTE 3 Scène 1	La polonaise							
12	Q64		Aja valmiiksi taakse - ready behind		ei					
2	Q64.02		Samalla tylliajon kanssa	Kuva aukee Caraboss spotissa seuris+ kuva tyllissä mikä kuva?	ei	caraboss gobo!				sängyn verho
4s	Q64.05		Lilac ja Prinssi	- sänky tunnelmoi vain + seurukset				Lämmin punainen		caraboss pois
6s	Q64.06		Takaverho nousee sängyn päällä		ei			Lämmin punainen		
10s	Q64.08	1.51.20	kirkastuu merkittävästi gobot vielä	video 73 Kirkaampi - punainen tausta.silti vielä hämyinen		liquid		Lämmin punainen oranssia	ei	
17s	Q64.1	Stand BY 1.52.00	sänky kääntyy valtaistuimeksi!	kirkastuu selvästi	kyllä lämmin	himmenee		201	on	
6s	Q65	Acte 3 scène 2	Oranssi prinssi nostaa	Halli -.ei goboja koko stage	lämmin		100%	sininen	on	rätit
	Q66		Chaperon rouge	Sininen tausta metsä tunnelma	kylmä	tribal				sinistä sivuverhoissa
		Acte 3 scène 3								

Kuvassa on osa Excel-taulukolle tekemistäni listasta, dokumentissa oikealla (puuttuu kuvasta) on vielä sarake seuraajaheittimille ja huomioille. (Lights for dummies pareri)

Seuraavana päivänä jatkoimme edelleen valojen tekemistä. Onneksi teoksen varsinainen valaistusestari oli jälleen töissä ja ymmärsi helposti hankalampiakin asioita. Jaetut tilanteet ja erilliset vaihtoajat tai viiveet autofollowssa sujuivat helposti.

Tein aamulla prologia uudestaan ja lisäsin jotain heittämiä: sain taustan uudistettua paremman näköiseksi. Vaikka harjoitus alkoi myöhässä, en kuitenkaan juuri päässyt hyödyntämään sitä aikaa. Ridon jälkeinen tyllin ja mustan ajoittaminen otti varsin paljon aikaa. Lopulta se onnistui, ja pääsisimme todellakin toiseen näytökseen asti. Hieno suoritus. Valoa ei yllättäen ollutkaan liian vähän, vaan paikoitellen jopa liian paljon. Helpompaa ottaa pois. Joitain tilanteita muutimme aika radikaalisti matkan varrella. Olin yllättynyt, kuinka hyvin harjoitus meni, vaikka ei nyt ihan sentään loppuun päästy.

Kuva 9

*Gobopesut lattialla.*

Olin valinnut gobot, joista aikaisemmin kerroin ja jotka siis mahtuivat budjettiin. Nämä gobot eivät olleet tulleet teatterille vielä keskiviikkona, vaikka niiden piti lentää jo edellispäivänä Saksasta. Olin tehnyt kaikki valotilanteet korvaavilla goboilla, jotka teatterin varastosta olin löytänyt. Tässä vaiheessa en ollut varma haluanko lainkaan tilattuja goboja, jos se aiheuttaa uutta ohjelmointia, tai mitä siitä seuraisi. Näilläkin goboilla tilanteet näyttivät suurin piirtein sellaisilta kuin olin toivonut.

Vaikka harjoitus ei ollut mennyt aivan suunnitelmien mukaan, eikä siis täysin valosuunnitelmienkaan mukaan, lavastuksessa olevat päät ja koristeet saivat omat uudet valaisimensa. Pystyin myös saamaan puutarhakohtauksessa olevat lavasteet sellaisiksi kuin olin aikonut. Etuvalojen osalta selvästi minun olisi pitänyt olla enemmän varuillani. Nyt pyynnöstäni sitten lisättiin eteen 201 ja OW etupesä. Tämä tosin ei ollut kummoinenkaan operaatio. Käytännössä heillä taisi olla nämä heittimet useimmiten juuri näin suunnattuina. Aloin itsekkin käyttää talon kalustoa kuten ilmeisen moni muu. Korokkeen ja takafondin välissä olevat erikoisrampit, joilla piti saada puutarhafondiin lisättyä valoa keskelle, olivat kaapeloinnin osalta hassusti. Kysyessäni asiaa sain kuulla, että tässä valmiissa kaapeloinnissa oli vikaa eikä varaosia ollut enää saatavilla (kuulemma jotain vanhaa Italian armeijan mallia). Himmentimet olivat loppu, kaikki käytetty. Hyvä varmaan niin, enempää ei ole.

Päivä oli tosi pitkä – olla koko ajan täysin skarppina. Aamusta iltaan, (8-22) on kuitenkin niin pitkä aika, että sanat menivät sekaisin.

Palaverissa harjoituksen jälkeen Javierin kanssa keskusteltiin oikeastaan koko harjoituksissa nähty osuus läpi, eli aina toiseen näytökseen asti. Javier piti tunnelmia hyvinä, mutta myös selviä korjausehdotuksia oli. Carabossin tunnelma täytyisi muuttaa, jotta siitä tulisi ”sexy”, ja ehkä siis vähän mystinenkin. Pahinta oli goboraja, joka katteiden takia näkyi lattiassa selvänä. Toinen iso asia oli, että tylli on alhaalla valotilanteiden 49.7- 59 aikana. Tätä en ollut kirjannut itselleni riittävän selvästi, ja jouduin rakentamaan mainitut

tilanteet uudelleen, nyt ilman salista tulevia valonheittäjiä. Tästä syystä erityisesti seuraajat olivat saatava toimimaan, eli etumainen kate saatava ylemmäs, muuten seuraaja jäisi liian eteen. Katteen nosto saattaisi olla ongelma, sillä sitä oli yritetty nostaa aikaisemminkin. Lavasteiden kokonaiskorkeus tuntui nyt liian matalalta. Tutkin vaihtoehtoja putkimuutoksille. Soitin myös lavastaja Minnalle. Seuraavan pystytyksen yhteydessä tätä tulitisiin tutkimaan. Muistiinpanoja korjauksista oli pari sivua. Matkustin Suomeen vapaille.

Palasimme taas koko ryhmä Prahaan, keskustelimme katteiden paikkojen vaihtamisesta, ja siitä miten se organisoidaan. Projisointisuunnittelija Timo Nymanilta toivottiin ensimmäisen näytöksen takafondin taivaan vahvistamista projisoimalla. Koska maalaus oli tummempi keskeltä kuin mikä olisi ollut toivottavaa, salin videoprojektorilla maalauksen taivasta voisi elävöittää ja nostaa esiin.

Pää- ja kenraaliharjoitukset

Illalla ensimmäinen pääharjoitus, jossa siis itsekkin näen ensimmäistä kertaa kronologisesti valot ja toivottavasti lavasteet sekä puvut. Goboista osa oli tullut, osa ei, joten olin päätenyt käyttämään goboja, jotka olivat tekovaiheessa olleet vain väliaikaisesti valaisimissa. En koskaan kirjannut, mitkä gobot ne olivat - siihen ei ollut aikaa.

Harjoitus oli varsin kaoottinen, mutta eteenpäin mentiin. Pystyin korjaamaan valotilanteiden sisältöä varsin sujuvasti harjoituksen aikana, täällä siihen oli totuttu. Rakenteelliset muutokset (suuntaukset, värikalvot ja sijoitukset) jäivät toiseen kertaan, ja itselle kertyikin niistä paljon muistiinpanoja. Jotkut siirtymät väliridon ollessa alhaalla vaativat paljon huomiota tässä harjoituksessa, ja näihin käytimme kallista harjoitusaikaa. Prahan kansallisbaletilla oli kaksi järjestäjää esityksen aikana, toinen antoi valoiskut

valo-ohjaamossa ja toinen (joka oli samalla tekninen tuottaja) iskut partituurista näyttämötoiminnoille. Jälkimmäinen henkilö oli entinen tanssija.

Hidas näyttämökoneisto vaikeutti musiikin ja vaihtojen yhteensovittamista. Lisäksi koreografilla oli selkeä käsitys, miten hän olisi toivonut koneiston liikkuvan. Lopulta tyydyttävät ratkaisut kuitenkin löydettiin. Valitettavasti tanssijoiden ilmaisu alkoi kärsiä pitkistä vaihdoista. Vaikka en halunnut omalta osaltani viivyttää harjoitusta, myös valot oli saatava istumaan vaihtorytmiin, jota yritin tehdä samassa yhteydessä. Tässä vaiheessa oli vielä tärkeää saada työ ja kulkuvalot taakse vaihtoihin, väliridon ollessa alhaalla, loukkaantumisten minimoimiseksi. Itselleni jäi valokorjauksia, jotka voisin tehdä ilman tanssijoita, noin kolmen A4 verran, joten arvelin, että oikealla näyttämökuvalla saisin tunnissa tai ainakin kahdessa tehtyä korjaukset.

Kuva 10



Ensimmäinen pääharjoitus, huom. puvustus.

Harjoituksen loputtua kymmeneltä työryhmä söi yhdessä ja keskustelimme siitä, miten edetään sekä mitkä ovat isoimmat korjaukset. Suuri osa puvuista ei ollut vielä valmiina tässä harjoituksessa, mikä vaikeutti lopullista arviota valoista. Lavastuksen kaikki elementit puolestaan olivat kaikki pintakäsittelyä vaille valmiita.

Perjantaina pääharjoitus oli kello 12.00. Olin toivonut pääseväni korjaamaan valoja ennen harjoitusta, mutta toivomustani pidettiin aika hankalana. Pääsin kuitenkin tekemään joitakin korjauksia aamupäivästä. Näyttämöllä ei ollut kokonaisia näyttämökuvia, vaan lavasteiden korjausten ja muutosten tarve vei mahdollisuudet tehdä valokorjauksia ehjässä näyttämökuvassa. Tyydyin lopulta tekemään korjauksia ilman varsinaisia näyttämökuvia. Tunnin jälkeen tarvittiin jo näyttämöllä täyttä työvalaistusta. Jouduin siis lopettamaan valokorjaukset kesken.

Toinen pääharjoitus oli varsin sekasortoinen: valot eivät olleet valmiit, pukuja oli enemmän valmiina, mutta niiden keskeneräisyys ja sovittaminen veivät näyttämöaikaa. Harjoitus keskeytyi useasti johtuen pukujen aiheuttamista hankaluuksista. Myöskään lavastusvaihdot eivät olleet kivuttomia, vaan otimme uudestaan useita vaihtoja. Orkesteri ei varmaan päässyt parhaimpaansa tässä yhteydessä, joten lopputulos oli kauempana valmiista kuin olin tälle harjoitukselle ajatellut. Pukusuunnittelija piti valojani liian keltaisena ja väitti niiden pilaavan puvustuksen. Hän toivoi lisää violettia, tai muuta vastaväriä keltaiselle. Itselleni harjoitus oli erittäin hankala, sillä vaikka musiikkijärjestäjällä oli jo valoiskut, niiden tarkentaminen oli aivan kesken, mikä tämä vaati varsin paljon huomiota.

Seuraajaheittimet käyttäjät olivat vaihtuneet eilisestä toiseen ryhmään, ja työvuoron vaihdos ei ollut mennyt kovin sujuvasti tältä osin. Informaatio ei ollut kulkenut vuoronvaihdon yhteydessä. Olin antanut suurpiirteiset seuraajaohjeet jo edellisen käyntini yhteydessä ja pyrkinyt pitämään

tilannenumeroinnin juuri tästä syystä mahdollisimman lähellä suunnitelmaa. Seuraajien työskentely oli silti hyvin epätarkkaa. Lisäksi valotilanteissa oli vielä paljon korjattavaa. Saimme kuitenkin korjattua harjoituksen aikana varsin paljon johtuen juuri harjoituksen rikkonaisuudesta luonteesta. Muistiinpanoja kertyi siltikin monta sivullista, ja toivoin vain ehtiväni joskus myös tekemään nämä korjaukset. Viikonloppuna ei teatterilla ollut harjoituksia.

Maanantaina - ensi-iltaviikolla - oli viimeiset tosiasialliset mahdollisuudet tehdä korjauksia valoihin. Javier halusi mennä parvelle katsomaan teosta, mutta minulle se olisi ollut liian hankalaa, sillä valo-operaattorin ja mestarin siirto ylös ei ollut mahdollista. Tämä taas tarkoittaisi, että voisin tehdä valokorjauksia vain jälkikäteen, eli harjoitusaika menisi siinä mielessä minulta hukkaan. Tarvitsisin nyt kuitenkin ennen harjoitusta aikaa korjauksille, jotka olivat tulleet ilmi perjantain harjoituksessa. Nyt kun näyttämövaihdot olivat sujuneet, valojen vaihtoajat olisi mahdollista saada synkkaamaan siihen. Osassa kohtauksissa huomio kiinnittyi valoista johtuen vielä vääriin asioihin. Tämän saattaminen kuntoon oli aivan välttämätöntä. Lisäksi valotilanteiden oma balanssi ei ollut vielä aivan paras mahdollinen. Valotilanteiden vaihtoajat ja se, mikä osa valoista tulee ensin näkyväksi, vaikuttaa huomattavasti katsojan huomiopisteeseen, eikä tältäkään osin kaikki ollut vielä valmista.

Harjoituksen jälkeen oli vielä mahdollisuus korjata valotilanteita aina iltakymmeneen, tosin näyttämökuvien vaihtaminen ei valoja varten ollut mahdollista. Onneksi teoksen kolmas näytös ja prologi olivat varsin samalla näyttämökuvalla. Ensimmäinen ja toinen näytös saivat korjauksiaan suurelta osin vauhdissa, ja tein vain joitain kirjaamiani korjauksia.

Kenraaliharjoituksia oli Prahassa vain kaksi ennen ensi-iltaa. Pääharjoituksia oli tutusti kolme, tosin pääharjoituksissa suomalaisen käsityksen mukaan tulisi olla kaikki teokseen vaikuttavat tekijät jo näyttämöllä. Täällä porojen (kauriit) päät puuttuivat tanssijoilta aina kenraaliharjoitukseen asti. Nämä

hopeiset verkkomaiset päät olivat valaistuksen kannalta hyvin merkitykselliset. Samoin valtaosa puvuista puuttui pääharjoituksista. Nyt kenraalissa olivat jo lähes kaikki puvut, lukuun ottamatta joitain yksittäisiä puutteita. Sain tehdä korjauksia harjoituksen jälkeen vielä molempina kenraaliharjoituspäivinä. Käytin kaiken saatavilla olevan ajan valokorjauksiin. Merkittäviin muutoksiin ei enää ollut tarvetta, joten hienosäädöstä oli enää kysymys. Sain joitain tilanteiden sävyjä vielä selkeytettyä, mikä tuntui antavan edelleen ryhtiä kaikkeen valaistukseen.

Ensi-iltapäivänä tunnelma oli hyvä, odottava, odottavampi kuin kuvittelinkaan. Tuntui, että nyt valot olivat hienot ja sellaiset kuin tämä teos tarvitsi. Löysin lopuksi ehkä vielä enemmän oman käsialani kuin odotinkaan, ja sain vihdoin mellastaa gobojen kanssa. Jotkut tilanteet tuntuivat hyviltä ihan vaan tyhjällä lattialla.

Seuraajavalonheittimet vähän huolettivat, sillä heillä olisi pitänyt olla harjoituskertoja enemmän henkilöä kohden. Toivoin parasta ja pelkäsin pahinta. Oli silti hieno kokemus mennä ensi-iltaan. Odotin mielenkiinnolla.

Lopputulokset

Ensi-ilta sujui mallikkaasti, ja Prahan Kansallisbaletti sai Prinsessa Ruususen komeasti ohjelmistoonsa.

Mielestäni tämä versio Prinsessa Ruususesta on aikakautensa näköinen teos, jossa dramaturgia on lyhennettynä juuri nykykatsojalle sopivaan mittainen. Alkuperäisen musiikkikestonsa mukaan yli kolmetuntinen teos olisi tänä päivänä liian pitkä. Esteettisesti tämä Ruususen versio on varsin raikas, ja pienten yksityiskohtien runsaus pitää mielenkiinnon yllä. Tanssiin on lisätty teatraalisia elementtejä, jotka rikastuttavat tarinaa. Dramaturgia toimii hyvin, ja valaistus tukee valittuja ratkaisuja. Ansiot tällä teoksella ovat varmastikin

juuri tässä dramaturgiassa. Musiikillisesti leikkaukset ovat musiikkikerrontaa tukevia, ja parhaimmat kohdat ovat edelleen mukana.

Mitenkään radikaalisti uutena tätä versiota ei voida pitää, kuten ehkä Mats Ekin versiota Prinsessa Ruusudesta, jossa Ruususta pistävä piikki oli huumeneulassa ja muikin estetiikka oli siirretty nykykaupunkien kadulle. Tämä Ruusunen on varmasti kuitenkin tilaajilleen sopiva, raikas teos, sillä kansallisbaletit ovat kuitenkin varsin konservatiivisia ohjelmistossaan. Kokeilut ja muut reippaammat versiot tehdään varmasti vapaan kentän piirissä jatkossakin.

Kuva 11



Viimeinen pääharjoitus, prologi

Lopuksi

Edellä kuvatulla tavalla koko tuotantoa leimasi kiire valosuunnittelun toteuttamisen osalta, tai ainakin tunne ajan puutteesta. Tämä tunne johtaa pyyntöihin lisä-ajasta näyttämöllä, ja välillä on pakko esittää suorastaan vaatimuksia. Tässä yhteydessä tuntuu siltä, että vain röhkeimmät pyynnöt toteutuvat.

Niissäkin tuotantosuunnitelmissa, joissa ei ole merkittynä varsinaisia valokorjaus- tai rakennusaikoja, korjaukset siitä huolimatta kuitenkin tehdään. Vaikka Prahans kansallisbaletti oli siihen tottunut, tästä syntyi ristiriitaisia tilanteita. Minkä osa-alueen tulisi voida tehdä töitä näyttämöllä? Valokorjauksien kirjaaminen aikatauluihin voisi olla hedelmällisempi ratkaisu edellyttäen, että se ei kokonaan poista nopeita korjauksia ennen ja jälkeen harjoituksen. Esimerkiksi Amsterdamin Het Music Teatterissa on hyvin yksityiskohtainen 15 minuutin tarkkuudella laadittu näyttämöaikataulu, joka sisältää korjattavat kohtaukset ja tehtävät korjaukset. Itselläni ei ole tästä mallista kokemusta, mutta ainakin tällöin olisi kaikkien tiedossa mitä todella on tarkoitus tehdä näyttämöllä. Prahassa jouduin siis pyytämään ja vaatimaan aikaa korjauksiin kaikkien muidenkin osa-alueiden ollessa kesken.

Olisiko tämä teos sitten ollut valaistuksen osalta toisenlainen, jos aikataulut olisivat olleet löysemmät? Tähän kysymykseen lienee mahdoton vastata yksiselitteisesti. Lienee tyypillistä, että annettu näyttämöaika aina käytetään. Olisiko pidemmät valonrakentamispäivät muuttaneet teoksen esteettisyyttä mihinkään, on myöskin mahdotonta varmasti sanoa. Uskoisin, että ei radikaalisti, sillä tässä teoksessa on sille varsin istuvat valot jo nyt. Tästä seuraa paradoksi, sillä jos pidempi näyttämöaika siis tuskin muuttaisi merkittävästi lopputulosta, miksi kukaan antaisi kallista näyttämöaikaa lisää?

Taloudellisesta näkökulmasta on turhaa antaa aikaa, mutta koreografin tai työryhmän tarpeiden mukaan voi olla mahdollista painottaa teokselle lisäaikaa näyttämöltä.

Koreografin ja lavastajan kanssa olisi voinut ennakkoon suunnitella jotain toisin, mikäli näyttämöllä olisi ollut käytettävissä merkittävästi enemmän aikaa. Tämä nyt Prahaan tehty versio oli kuitenkin jo muotoutunut Helsingissä, ja estetiikka oli varsin lukkoon lyötyä, samoin lavasteet materiaaleineen. Tässä mielessä ei ollut tarvetta uudistaa teosta visuaaliselta ilmeeltään. Koin erityisesti lavasteratkaisut varsin konkreettisenä esteenä sille, että muutoksia olisi voinut tehdä. Ratkaisut oli tehty paljolti silloin, kun Helsingissä oli lavasteasioita ratkottu.

Valaistus ei voi rakentua kaiken olemassa olevan päälle, vaan sen tulee rakentua yhdessä lavastuksen ja puvustuksen sekä koreografian kanssa. Vain silloin voi syntyä sisällöllisesti syvää valaistussuunnittelua ja estetiikkaa, joka on kantavaa. Tilanne, jossa pyritään vain koreografin (esteettisiin) päämääriin kaventaa valaistussuunnittelijan mahdollisuutta synnyttää itsenäistä taidetta. Syntyy tilausvalaistus, kuten maalariltakin voidaan tilata maalaus, mutta onko se silloin suunnittelijan ominta taidetta? Valaistus ei voi teatterissa olla muista osa-alueista riippumatonta, sillä teos on kokonainen taideteos vasta kun kaikki osat ovat yhdessä sen muodostaneet. Tähän kokonaisuuteen kuuluvat siis tanssijat siinä missä kaikki muutkin lopputulokseen vaikuttaneet. Usein on koreografista kiinni miten vapaat kädet annetaan. Toisaalta myös tuottavalla taholla on usein myös ennakko-odotuksia teoksen muodosta ja tyylistä. Tomi Humalisto on kiinnittänyt samaan huomiota, joskaan hänen esimerkkinsä ei ole erityisesti tanssinvalaistuksesta. Humalisto kirjoittaa: *Valosuunnittelun keskeisempänä ongelmana on toteuttaa omia taiteellisia ja teknisiä ratkaisuja suhteessa usean osa-alueen taholta esitettyihin toiveisiin ja vaatimuksiin.* (Humalisto, 2012, 219)

Klassisessa baletissa minut yllättää kerta toisensa jälkeen karakterinumeroihin pyydetävän valon lisäystoiveet. Kuvan rakentamisessa ei päästä kontrasteihin eikä tunnelmiin, vaan lähdetään etuvalon lisäämisen kautta tuomaan yksityiskohtia tanssijan liikkeistä ja usein hyvin dekoratiivisista puvuista. Mielestäni tällöin usein menetetään teatterin illuusio, synnytetään maskeissaan näkyvä ihminen ja samalla menetetään mahdollisuus ehjään näyttämökuvaan.

Aavistelen, että katsomossa, viimeisen pas de deux lähestyessä, katsoja ei todennäköisesti koe valoja teoksessa erillisenä taidemuotona vaan osana näkyväksi tekemistä, luonnollisena osana teosta. Toisaalta näyttämöllä olevat tunnelmat ovat osaltaan valoilla aikaansaatuja. Näin onkin mahdotonta irrottaa valaistuksen luomaa tunnelmaa lavastuksen, puvustuksen ja musiikin kautta luodusta tunnelmasta. Kyseessä on, kuten aikaisemmin totesin, kokonaistaideteos.

Pääparia seuraavat seuraajaheittimet, muu hoviväki seuraa sivummalla. Hallitsijat istuvat korokkeellaan ja seuraavat näyttämötapauhtumia. Näin tätä esitystä on esitetty lähes samanlaisena, kun vertaa tätä teosta Venäjällä tehtyyn rekonstruktioon (1999) alkuperäisestä vuoden 1890 teoksesta. Rekonstruktiossa ei pyritty alkuperäisiin valaistuksiin, siltä osin esitys on vajavainen pyrkimys autenttisuuteen. Paljon on tietysti toisin tänään, mutta pääasiassa samasta teoksesta on kyse. Mikä sitten on tehnyt teoksesta niinkin ajattoman? Kuitenkin jo antiikistakin lähtöisin oleva taistelu hyvän (rakkauden) ja pahan (kuoleman) välillä on aina saanut katsojia, kiehtonut ihmismieltä. Sadun välityksellä tai sadussa voi olla myös aikuiskatsojalle tärkeitä elementtejä, joiden kautta uskaltaa ja voi samaistua näyttämötapauhtumien henkilöihin. Kuten Elizabeth Kendall mainitsee Suomen Kansallisbaletin käsiohjelmassa vuonna 2008 :

Mitä Prinsessa Ruususen tarinassa keskushenkilöille sitten tapahtuu? He kokevat ihmiselämän ikuisen tarinan;

kertomuksen epätoivosta, epäonnistumisesta ja selviämisestä, elämästä ja kuolemasta – ja uudesta elämästä. Tähän sadunomaiseen rakenteeseen on kätkeytyä syvällinen tieto inhimillisestä tragediasta. (Suomen Kansallisbaletti, 2008, 14)

Koen hienona sen tunteen, kun tällainen baletti-ilta toteutuu. Kaikki toimivat kuin taika. Orkesteri aloittaa alkusoitolla teoksen, kevyt parfyymien tuoksu leijuu katsomossa. Rippu aukeaa ja katsoja on lupautunut, pääsylipun lunastettuaan, osallistumaan näyttämön taikaan ja kokemaan esityksen. Tätä teosta ei ole historiansa aikana juurikaan - alkuaikojen lukuun ottamatta - kritisoitu paitsi pituudestaan. Nyt se on lyhennetty sopivan mittaiseksi, ja koskettava musiikki kuljettaa sen parhaat koreografiset osuudet nähtäviksi pienintä yksityiskohtaa myöden. Valaistusko tämän mahdollisti?

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet

Au, Susan. (2002). *Ballet and Modern Dance*. London, United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

Humalisto, T. (2012). *Toisin tehtyä, toisin nähtyä - esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki, Suomi: Teatterikorkeakoulu.

International encyclopedia of Dance; Cohen, Selma Jeanne (toim.). (1998). *International encyclopedia of Dance* (Osa/vuosik. Volume 4). New York: Oxford university press.

International encyclopedia of Dance; Cohen, Selma (toim.). (1998). *Dance Perspectives Foundation, Inc* (Osa/vuosik. Volume 5). New York: Oxford university press.

Makkonen, Anne. (1996). *Länsimaisen taidetanssin historiaa*. Helsinki, Suomi: Teatterikorkeakoulu avoin yliopisto opetus.

Národní Divadlo. (29. Maalis 2012). *The Sleeping Beauty. Käsiohjelma*. Praha, Tsekki.

Scholl, Tim. (2004). *Sleeping Beauty legend in progress*. Yale University Press: Yale University Press.

Suomen Kansallisbaletti. (2008). *Prinsessa Ruusunen. Käsiohjelma*. Suomen Kansallisbaletti / toimitus Heidi Almi.

Suomen Kansallisbaletti, Almi, Heidi (toim.). (26. Maalis 1999). *Prinsessa Ruusunen. Käsiohjelma*. Helsinki, Finland: Suomen Kansallis Ooppera / toimitus Heidi Almi.

The Edison electric illuminating company . (1929). *The history of stage and theatre lighting*. USA: The Edison electric illuminating company of Boston.

Painamattomat

Scholl, Tim. (18. 10 2013). Sähköpostiviesti.

Verkkolähteet

Ervasti, Tarja. (2004). *Valaistuksen historiaa*. Haettu 4. 2 2014 osoitteesta <http://www.teatterikorkeakoulu.fi/virtuaali/kurssit/valo/index.html>

Mariinsky Theatre. (7. 10 2013). *Mariinsky Theatre*. Noudettu osoitteesta [history_theatre/mariinsky_theatre/](http://www.mariinsky.ru/en/about/history_theatre/mariinsky_theatre/):
http://www.mariinsky.ru/en/about/history_theatre/mariinsky_theatre/

Teatterinäyttämön valaistus: historiallinen essee. (3. 2 2014). Noudettu osoitteesta <http://dramateshka.ru/index.php/methods/scenographics/5341-osvethenie-eatraljnoj-scenih-istoricheskiy-ocherk?start=4#ixzz2rsNnH2pz>

Kuvaluettelo

Kuva 1	Šípková Ruženka - (Jade Clayton a soubor Baletu ND) - Foto Hana Smejkalová
Kuva 2	The Edison electric illuminating company 1929, s11
Kuva 3	The Edison electric illuminating company 1929, s13
Kuva 4	The Edison electric illuminating company 1929, s15
Kuva 5	The Edison electric illuminating company 1929, s23
Kuva 6	Valokuva Olli-Pekka Koivunen
Kuva 7	Valokuva Olli-Pekka Koivunen
Kuva 8	Osa exell taulukosta / liitteenä koko taulukko
Kuva 9	Valokuva Olli-Pekka Koivunen
Kuva 10	Valokuva Olli-Pekka Koivunen /pääharjoitus
Kuva 11	Valokuva Olli-Pekka Koivunen /kenraaliharjoitus

Liitteet

- Liite 1 Schedule of preparation 13-02-2012b - Sleeping Beauty. xls
(Aikataulut)
- Liite 2 TilanteetRuusunenOlliAIKAYksityiskohtaa.xls (Ajolista-
seurislista)
- Liite 3 Prague Post - The Sleeping Beauty 2.docx (Lehdistökritiikkiä)
- Liite 4 SleepingB_PraguePlot1-Model.pdf (Valopohjakaavio)