



Toisin tehtyä, toisin nähtyä

— esittävien taiteiden
valosuunnittelusta
muutosten äärellä

TOMI HUMALISTO

27

ACTA SCENICA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Toisin tehtyä, toisin nähtyä
— esittävien taiteiden
valosuunnittelusta
muutosten äärellä

TOMI HUMALISTO

Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden
valosuunnittelusta muutosten äärellä

JULKAISIJA

Teatterikorkeakoulu

© TEATTERIKORKEAKOULU

ja Tomi Humalisto

JULKAISUSARJAN ILME

KANNEN SUUNNITTELU

SISUKSEN JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

Hahmo Design Oy

www.hahmo.fi

TAITTO

Edita Prima Oy/Annika Marjamäki

KANNEN KUVA

Teemu Määttänen

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki, 2012

PAPERI

Carta Integra 250 g/m² & Cocoon 120 g/m²

KIRJAINPERHE

Filosofia. © Zuzana Licko.

ACTA SCENICA 27

ISBN (painettu):

978-952-9765-89-8

ISBN (pdf):

978-952-9765-90-4

ISSN:

1238-5913

Kiitokset

Esitysten tekemisen ryhmätööhön verrattuna olen yllättynyt miten yksinäistä tutkimuksen tekemisen eri vaiheet saattavat olla. Siinä missä yhteiset harjoitukset ja esitystapahtuma sitovat yksilöt toisiinsa, tutkimiseen liittyvä lukeminen, ajattelu ja kirjoittaminen eristäytyvät helposti oman työpisteen ympärille. Tutkimukseni tekemisessä olen kokenut molempia vaihteita. Saamani tuki ja apu on ollut korvaamatonta, sekä taiteilija-, että tutkijakollegoiden ja työnohjaajien suunnalta.

Esitysten työryhmät ovat ihailtavalla tavalla heittäytyneet kokeilemaan kanssani. Kiitän lämpimästi Virpi Junttia, Jyrki Haapalaa, Isabel Gonzalézia, Juha Stormia, Kaisu Hölttää ja Carl Knif'iä *Kudelma* -tanssiteoksen innovatiivisesta ryhmähengestä. Kiitos myös upean *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen Vihtori Rämälle (käytän hänestä työssäni entistä nimeä Masi Eskolin), Kaisu Illukalle, Teemu Määttäselle, Miikka Ahlmanille, Tuukka Vasamalle, Hanna Korhoselle, Antrea Harlinille, Juha Varikselle, Antti Seppäselle, Jaakko Simolalle, Hanna Vahtikarille, Petja Lähteelle, Anna Paavilaiselle Marja Skaffarille, Johanna Peltoselle, Akseli Aittomäelle, Abdeslam "Langry" Chellafille, Mia Nissiselle ja Tuomas Timoselle. *Varjojen huone* -tanssiteoksen unelmatyöryhmä saa minut kiittämään Mammu Rankasta, Teemu Määttästä, Virpi Junttia, Kaisu Hölttää, Riikka Kekäläistä Anna Pereziä ja Mikko Hynnistä. Viimeisenä, mutta ei vähimpänä suuri kiitos *Pimeä projekti* -esityksen työryhmälle: Teemu Määttäselle, Isabel Gonzálezille, Juha Stormille, Vihtori Rämälle, Tuukka Vasamalle, Virpi Juntille, Mikael Erikssonille ja Panu Varstalalle. Teimme yhdessä jotain tärkeää, joka muutti minua ja ajatteluani.

Teatterikorkeakoulun ja Elomedia-tutkijakoulun tutkijakollegat ovat osoittaneet vertaistuen voiman. Kiitän Elomedia-tutkijakoulun tutkijaopiskelijakollegoita, joiden huomioista sain nauttia kahden tutkijaerän jäsenenä. Heidän joukostaan muistan lämmöllä edesmennyttä lavastaja-tutkijakollegaa JP Kiljusta. Minua on ilahduttanut myös kannustava tutkijayhteisö, joka muodostui Teatterikorkeakoulun kirjaston yläpuolisiin tutkijatiloihin 2000-luvun aikana. Kiitokset sparrauksesta aiemmin valmistuneille: Kirsi Heimoselle, Helka-Maria Kinnuselle, Seppo Kumpulaiselle, Mimmu Kuukorenolle (ent. Rantanen), Teija Löytöselle, Kirsi Monnille ja Leena Rouhiaiselle. Lämpimät kiitokset lukuisista hedelmällisistä kahvi- ja ovenpielikeskusteluista myös Pauliina Hulkolle, Otso Huopaniemelle, Soile Lahdenperälle, Pilvi Porkolalle, Heli Kauppilalle, Tuija Kokkoselle, Anu Koskiselle, Mari

Martinille, Tero Nauhalle, Antti Nykyrille, Ville Sandqvistille, Isto Turpeiselle, Jaana Irmeli Turuselle ja Annemari Untamalalle.

Kiitän myös edesmennyttä valosuunnittelija Claude Navillea, jonka isällinen kannustus on syöpinyt mieleeni vain parin keskustelun perusteella. Hanna-Leena Helavuoren kanssa koetut innostuneet aineistohakutuokiot ovat unohtumattomia. Visuaalisen kulttuurin tutkijaa, professori Janne Seppästä sekä professori Eija Timosta saan kiittää tärkeistä huomioista juuri oikeaan aikaan. Kiitän taloudellisesta tuesta Risto Mäenpään säätiötä, Suomen Kulttuurirahastoa, Taiteen keskustoimikuntaa, Teatterikorkeakoulua, Jenny ja Antti Wihurin rahastoa, Esittävien taiteiden tutkimuskeskusta ja Valo- ja äänisuunnittelun laitosta.

Kiitos Elomedian johtoryhmälle ja Tutken henkilökunnalle. Erityiskiitos Elomedian tutkijakoulun johtajalle Satu Kyösolalle empatiasta ja tarkoista huomioista kirjallisen työni viimeistelyssä. Ilman toisen ohjaajani professori Markku Uimosen kannustusta en olisi aloittanut tutkimustani, hän on myös ennakkoluulottomasti tukenut työskentelyäni osuvien kysymysten ja Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen resurssien muodossa. Myös Vässin henkilökunta ja opiskelijat ovat luoneet ajatuksilleni tärkeän peilin lukuisten pitämieni opetusjaksojen ja keskustelujen muodossa.

Minun on vaikea ymmärtää, miten toinen ohjaajani, professori Annette Arlander on onnistunut säilyttämään mielenmalttinsa työni eri vaiheissa. Ilman hänen kärsivällisyyttään, kiinnostustaan, toisaalta suoraa ja lahjomatonta palautettaan en olisi saanut työtäni valmiiksi.

Kiitän ystäviäni, läheisiäni ja perhettäni väsymättömästi kannustuksesta tutkimukseni myötä ja vastamäissä. Työlläni kunnioitan edesmenneen äitini Seija Humaliston luottamusta oppimiseen ja perinpohjaisuuteen.

Tiivistelmä

Tarkastelen väitöstutkimuksessani vaihtoehtoisia valosuunnittelun tekemisen tapoja, kartoittamalla vakiintuneita käytäntöjä ja niiden muutoksia taiteellisessa toiminnassani. Esitysmuotojen ja toimintakulttuurien muuttuessa perinteiset käytännöt voivat muodostua rajoitteiksi. Haen vaihtoehtoja toisin tekemisen käsitteen avulla. Taiteellisen tohtorintutkintoni opin- ja taidonnäyte koostuu valosuunnitteluista esityksiin *Kudelma* (2003), *Pelto – ankara moraliteetti* (2005), *Varjojen huone* (2006) ja *Pimeä projekti* (2006) sekä kirjallisesta selvitysosasta *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Jälkimmäinen koostuu johdannosta, kolmesta esseenomaisesta asiatekijäkokonaisuudesta ja johtopäätelmästä. Avaan johdanto-osassa tutkimukseni taustoja sekä toisin tekemistä käsitteenä ja tutkimustehtävänä. Sijoitan tutkimukseni valosuunnittelun tutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen perinteisiin. Sovellan taiteellisen tutkimuksen menetelmiä, joissa tuotetaan tietoa esityksiä tekemällä sekä niihin liittyviä havaintoja ja kokemuksia refleктоimalla.

Osassa *Toisenlaisia toimenkuvia*, tarkastelen valosuunnittelun työprosesseja. Käsittelen aluksi valosuunnittelun suhdetta esitysten tekemisen toimintakulttuureihin (Paavolainen, Löytönen) sekä valosuunnittelijan toimenkuviin ja työskentelyyn liittyviä konventioita. Vertaan vallitsevia käytäntöjä suhteessa neljään tekemääni esitykseen. Tarkastelen valosuunnittelijan toimenkuvan muutoksia koollekutsumisen, taloudellisen-tuotannollisen vastuun ja jaetun suunnittelun alueilla.

Osassa *Dynaaminen staattisuus* tarkastelen staattisen valotilanteen kokemista muuttuvana ja dynaamisena *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisessä näytöksessä. Dynaamisuutta muodostavat draaman jälkeiselle teatterille ominaiset simultaanisuus ja rinnasteisuus (Lehmann), katsojasuhteen näkökulmasta ympäristönomaisuus (Aronson, Arlander), näyttämökohteiden ”esineenomaisuus”, arkkitehtuurin ”liikkumisepisodit” (Stenros & Aura) ja liikkumattomuuden eri laadut (Howell) sekä esiintyjien ja katsojien toiminta.

Osassa *Näkyvä pimeys* käsittelen valosuunnittelulähtöistä *Pimeä projekti* – esitystä, sekä sen infrapunavaloa hyödyntävää valosuunnittelua. Käsittelen aluksi pimeyteen liittyviä negatiivisia assosiaatioita, näköaistiin perustuvaa katsojasuhdetta. Esittelen kontrastia, varjoja, pimeyttä valosuunnittelussa 1800 – luvun lopulta alkaen (Appia), sekä valosuunnittelukirjallisuudessa (McCandless, Cunningham, Bentham, Ost, Palmer, Pilbrow ja Watson). Liitän Richard Palmerin antivalosuunnittelun ajatuksen *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esitysten valosuunnitteluun. Yleisön ja esiintyjien kokemuksissa pimeä esitysympäristö johti moniaistisuuden lisääntymiseen, oman minuuden intensiivisiin kokemuksiin ja toiseuden ja intimitetin rajojen koetteluun.

Tutkimukseni valossa merkittävimmät muutospaineet kohdistuvat valosuunnittelijan työnkuviin, esitysten katsojasuhteen ja dramaturgian monipuolistumiseen sekä valosuunnitteluvetoisten esityskonseptin toteutukseen. Toimenkuvien laajentaminen, staattisuuden muutospotentialiaali ja koko esityksen läpäisevä valon näkökulma tarjoavat toisin tekemisen strategioita joilla muutoksiin voi vastata. Lopuksi peräänkuulutan keskustelua aiheista: esityskokonaisuus, työskentelyn ja teoksen yhteisyys sekä kollektiivinen asian tuntijuus.

Abstract

In this artistic doctorate, I consider alternative ways of making lighting design, by identifying established conventions and how they can be changed through art-making. My assumption is that approved practices and frameworks can constrain lighting design when performances and operational cultures change. Therefore, I look for alternatives in my artistic work through the concept of "doing things differently".

My artistic research consists of the lighting designs for the performances titled *A Weave* (2003), *Field – a strict morality play* (2005), *The Room of Shadows* (2006) and *The Dark Project* (2006) as well as the written report *Done differently, seen differently – on changes in lighting design in the performing arts*. The latter consists of five sections: an introduction, three essays and the conclusions. In the introduction I discuss the background of the research, and present "doing it differently" both as a concept and a research task. I place my study in the contexts of lighting design research and artistic research. The study applies artistic research methods in which knowledge is produced by making performances as well as reflecting on observations and experiences related to them.

In chapter *Alternative working roles*, I analyze the lighting design processes of the four artistic productions. I scrutinize the relationship between lighting design and the operational cultures of performance making as well as the job descriptions and conventions of the lighting designer. I analyze changes in the lighting designer's job description concerning the gathering of the working group as well as economic and coordinative responsibilities.

In chapter *Dynamically static*, I focus on the dynamic and changing quality of a static lighting in the first act of the performance *Field – a strict morality play*. The static lighting cue entails characteristics of visual and temporal variance, which make it dynamic. In post dramatic theatre dynamic quality is understood to be created by the elements of simultaneity and juxtaposition. From the perspective of the spectator, dynamic quality is likewise generated by environmental spatial arrangements an equal "object quality" of all stage elements, motion-periods in architecture and different degrees of stillness.

In chapter *Visible darkness* I explore the performance installation *Dark Project* as well as its infrared lighting design. I scrutinize the negative associations related to darkness and the visual tradition of performance reception. By drawing from lighting design literature, I introduce the use of contrasts, shadows and darkness. I link the idea of Richard Palmer's antilight design with my lighting design of *The Room of Shadows* and *the Dark Project*. The audience and performers experienced an increase in multi-sensory perception: intense self-consciousness, intimacy and relations to other people in the performance space.

The major pressures for change in lighting design are linked with the lighting designer's job descriptions, the variations in spectator relationship, as well as new dramaturgy and performance concepts in lighting design. According to my experience, expanding the job descriptions, recognizing the dynamic potential in the static lighting and allowing lighting design to lead a performance concept offer means to meet the challenges. Finally, I encourage discussion about: the performance entity, the communal nature of the working process and art piece as well as collective expertise.

Sisällys

<i>Kiitokset</i>	3
<i>Tiivistelmä</i>	5
<i>Abstract</i>	6
<i>I: Johdanto</i>	10
1. <i>Saatteeksi</i>	11
1.1 Tutkimukseni tausta suhteessa 1990-luvun ammattikenttään	12
1.2 Mitä ymmärrän toisin tekemisellä	16
1.3 Taiteellisen tutkimuksen kenttä	19
1.4 Tutkimukseni taiteellisenä tutkimuksena	23
1.5 Valosuunnittelun tutkimuksen kenttä	28
1.6 Esityskohtaiset työkysymykset	36
1.7 Tutkimustehtävä ja sen muodostuminen	38
1.8 Taiteilijat, taideteokset ja inspiraation lähteet	40
1.9 Tutkimuksen kulku	41
1.10 Kirjallisen selvitysosan rakenne	44
<i>II: Toisenlaisia toimenkuvia</i>	48
2. <i>Valosuunnittelun muuttuneiden toimenkuvien näkökulma</i>	49
2.1 Käsityksiä toimintakulttuurista ja taidemaailmasta	52
2.2 Valosuunnittelun tarkastelua taidemaailmana	54
2.3 Valosuunnittelusta esityksen tekemisen toimintakulttuurissa	55
2.4 Valosuunnitteluun liittyviä työskentelyn konventioita	71
2.5 Havaintoja toisenlaisista toimenkuvista	83
2.6 Jaetun suunnittelun kokemuksia	107

<i>III: Dynaaminen staattisuus</i>	120
<i>3. Staattisen valotilanteen näkökulma</i>	121
3.1 Kaksi erilaista valosuunnittelun ajallista strategiaa samassa esityksessä	123
3.2 Valosuunnittelun keinot esityksen tapahtumisen tukemisessa	132
3.3 Valotilanteen ohjelmointikäytäntö	145
3.4 Valotilanteen ajaminen	148
3.5 Staattisen valon käytännöt	149
3.6 Esityksen suhteesta aikaan draaman jälkeisessä teatterissa	153
3.7 Pelto – ankara moraliteetti -esityksen suhde katsojaan liikkeen ja liikkumattomuuden näkökulmista	162
3.8 Havaintojani Pelto – ankara moraliteetti -esityksen staattisesta valosuunnittelusta:	172
3.9 Pohdintoja	199
<i>IV: Näkyvä pimeys</i>	204
<i>4. Näkyvyyden kyseenalaistamisen näkökulma</i>	205
4.1 Sisäänheittäjänä pimeään	205
4.2 Ajatuksia valon ja näkyvyyden suhteesta	208
4.3 Näkyvyydestä, valosta ja pimeästä valosuunnittelussa	216
4.4 Avauksia toisenlaisiin valon ja pimeän suhteisiin valosuunnittelussa	228
4.5 Pitkä projekti - askeleita pimeää esitystä kohden	238
4.6 Pimeä projekti - esityksen valosuunnittelu	246
4.7 Pimeän esityksen suhteesta yleisöön ja esiintyjiin	265
4.8 Pimeä projekti - esitys tohtorintutkinnon taiteellisten töiden päätepisteenä	279
<i>V: Yhteenvedoa ja johtopäätelmiä</i>	282
<i>Kuvaluettelo</i>	296

<i>Lähdeluettelo</i>	299
<i>Liitteet</i>	305
Liiteosa 1: Otteita tutkimussuunnitelmista 21.5.2001 ja 1.12.2005	305
Liiteosa 2: Esitystiedot	310
Liiteosa 3: Esitysten valaistusteknisiä tietoja	322
Liiteosa 4: Valokartta- ja pohjakuvia	324
Liiteosa 5: Esitteet	328

I: Johdanto

1. Saatteeksi

Taiteellispainotteisen tohtorintutkintoni opin- ja taidonnäyte koostuu neljästä valmistamastani valosuunnittelusta esityksiin *Kudelma* (2003), *Pelto – ankara morali-teetti* (2005), *Varjojen huone* (2006) ja *Pimeä projekti* (2006), sekä käsillä olevasta kirjallisesta selvitysosasta. Väitöstutkimukseni¹ on ensimmäinen taiteellinen tohtorintutkinnon opin- ja taidonnäyte valosuunnittelun alalta Suomessa. Alan akateeminen tutkimus on tähän mennessä ollut vähäistä myös kansainvälisesti. Tutkimuksen tekeminen on ollut vertauskuvallisesti umpihankeen tarpomista, johon olen toiminnallani aurannut yhden polun. Metafora kuvaa hyvin sitä hapuilua, mitä alan tutkimuksellisten esikuvien tai metodien niukkuus on ajoittain aiheuttanut. Olemassa olevien mallien vähyys on tarjonnut myös ainutlaatuisia mahdollisuuksia rakentaa oman näköistä taiteellista tutkimusta.

”Umpihanki” luo mielikuvan valkoisen lakeuden keskellä ponnistelevasta tutkijasta. Yksinäinen puurtaminen kuvaa osaltaan tutkimusprosessin loppuvaihetta, mutta metafora vakiinnuttaa liian helposti oletuksen, että mitään ei ole näköpiirissä. Tällöin se estää havaitsemasta yhteyksiä ympärillään. Olen silti löytänyt yhteyksiä, jotka kiinnittyvät pääasiassa valosuunnittelun vallitsevaan käytäntöön, siihen liittyvään kirjallisuuteen ja historiaan. En ole voinut nirsoilla. Koska olen löytänyt valosuunnittelun alalta vähän keskustelukumppaneita, olen hakenut niitä sen ympäriltä. Olen kääntynyt niiden keskustelukumppaneiden puoleen, joiden avulla olen voinut kuvata ja käsitellä valosuunnittelun käytäntöihin hautautuvia, ”hiljaisia” ja hankalasti sanallistettavia puolia. Kirjallisessa raportissani tämä näkyy eklektisyytenä: yhdistelen valikoidusti eri ajatussuuntia ja teoreettisia keskusteluja irrallaan niiden alkuperäisestä yhteydestä. Lukijalle tämä voi näyttäytyä näkökulmien hypäyksinä asiakokonaisuuksien sisällä.

Väitöstutkimukseeni on latautunut myös paljon odotuksia, joita on itseni ohella asettanut oma ammattikenttä. Osaltaan työni voidaan nähdä samassa jatkumossa 1980-luvulta alkaneen alan korkeakoulutuksen kehityksen ja ammatillisen järjestyntymisen kanssa, jotka ovat nostaneet alan arvostusta ja vahvistaneet sen asemaa.

¹ Teatterikorkeakoulun tutkimusneuvosta on yhtenäistänyt terminologiaa ja kutsuu kaikkia tohtorintutkintoja väitöstutkimuksiksi riippumatta siitä seuraako väittelijä vanhaa tai uutta tohtorintutkinnon prosessia. Tarkkaan ottaen työni on vanhamuotoinen, taiteellispainotteinen tohtorintutkinnon opin- ja taidonnäyte.

Henkilökohtaisesti pidän tärkeänä sitä, että tutkimukseni rakentaa valosuunnittelun keskusteluyhteyttä suhteessa jo tehtyyn tutkimukseen esimerkiksi lavastustaiteen, tanssin- ja teatterintutkimuksen aloilla. Työni liittyy oleellisesti myös taiteellisen tutkimuksen kenttään, joka on työskentelyni aikana 2000-luvulla kehittynyt monipuoliseksi tutkimusalueeksi. Opin- ja taidonnäytteeni tuo tähän keskusteluun yhden näkökulman, jonka avulla taiteellinen työskentely tuottaa tutkimustietoa. Ratkaisuni voivat kiinnostaa niitä tutkijoita, jotka miettivät taiteellisen käytännön ja tutkimuksen suhdetta tai niitä joiden alalta on valosuunnittelun tavoin tehty vähän tutkimusta.

Olen päätenyt raportissani viisiosaiseen rakenteeseen, jossa johdanto-osassa esittelen tutkimukseni aihetta, taustoja, menetelmiä ja työkysymyksiä, tutkimustehtävääni ja sijoitan sen valosuunnittelun ja taiteellisen tutkimuksen viitekehykseen. Johdannon jälkeen olen muodostanut kolme toisiinsa nähden itsenäistä osaa, *Toisenlaisia toimenkuvia*, *Dynaaminen staattisuus* ja *Näkyvä pimeys*, joita on mahdollista lukea myös artikkelien tavoin erikseen. Kirjoitusotteeni niissä on esseistinen. *Toisenlaisia toimenkuvia* -osa tarjoaa laajaa yleishahmotusta valosuunnittelun asemasta osa-alueena esittävien taiteiden kentällä ja taustoittaa samalla kahteen jälkeen käsittelemääni osaa. Niistä *Dynaaminen staattisuus* käsittelee staattista valotilannetta esityksen dramaturgisena mahdollisuutena ja *Näkyvä pimeys* infra-punavalaistusta hyödyntävän esityksen suhdetta näkyvyyteen.

On huomattava, että toisen osan näkökulma poikkeaa selvästi kolmannen ja neljännen osan näkökulmasta. Toinen osa liittyy valosuunnittelijan toimenkuvan ja suunnittelutyön määrittelyihin työryhmissä kun taas kaksi jälkimmäistä osaa käsittelevät valosuunnittelua lopputulokseen liittyvinä dramaturgisina ja visuaalisina ratkaisuina. Toimenkuvia käsittelevä osa pohjautuu kokemuksiini kaikissa neljässä produktiossa kun taas kolmannen ja neljännen osan aihepiirit keskittyvät kumpikin pääosin yhteen valosuunnitteluuni. Viidentenä osana käsitelen tutkimukseni johtopäätelmiä. Kirjallisen selvitysosien rakenteesta kerron tarkemmin johdanto-osan lopussa.

1.1 TUTKIMUKSENI TAUSTA SUHTEESSA 1990-LUVUN AMMATTIKENTTÄÄN

Tutkimukseni liittyy monilta lähtökohdiltaan suomalaisen valosuunnittelun 1990-luvun kehitykseen. Aloitin opintoni 1992, jolloin Valo- ja äänisuunnittelun laitos (VÄS) siirtyi Helsingistä uusiin opetustiloihin Tampereelle. Samoihin aikoihin valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelman ensimmäiset vuosikurssit siirtyivät työskentelemään kentälle. Samana vuonna perustettiin Suomen Valo- ja Ääni-

suunnittelijoiden Liitto ry. (SVÄL). Oma kouluttautumiseni tapahtui näin ollen vaiheessa, jossa alan korkeakoulutus, ammatillinen toiminta ja järjestäytyminen vahvistuivat esittävien taiteiden kentällä. Ilmassa tuoksui väkevä uudisraivaajahenki, innostus juuri saavutetuista asioista, sekä alan taiteellista identiteettiä korostava eetos. Valosuunnittelu nähtiin erilaisena ammatillisena toimenkuvana kuin teatteritekniikan ammattikuntien, erityisesti valomiehen, valaistusteknikon sekä valo- tai valaistusestimatorin, tehtävät. Kentällä käytetyssä retoriikassa tämä ero latautui ilmaisuun valaistuksen ja valosuunnittelun välillä².

Valo- ja äänisuunnittelu oli kuopus esityksen osa-alueiden joukossa, synnyttäen tuoreena alana lupauksen uusista ja ennen näkemättömistä ilmaisumahdollisuuksista. Valo- ja ääniteknologian kehitys oli edesauttanut valo- ja äänisuunnittelun osa-alueiden syntyä 1970-luvulta alkaen, mikä oli tuonut alalle muutamia käytännön työssä pätevyitä suunnittelijoita. 1990-luvulle tultaessa valaistusteknologia ja suunnittelun työvälineet digitalisoituivat ja monimutkaistuivat nopealla tahdilla, mikä entisestään lisäsi erityisosaajien tarvetta ja vahvisti ammattialan asemaa.

Vuosikymmenen kuluessa suunnittelijat heräsivät kantapään kautta huomaamaan, että esittävien taiteiden kenttä muuttui toivottua hitaammin. Uusien laitteiden hankkiminen teattereihin ei välttämättä muuttanut toimintakulttuureita eikä niissä vallitsevia taidekäsityksiä. Suunnittelijoille ei ollut laitosteattereissa heidän koulutustaan vastaavaa vakituista työtä. Kun valosuunnittelijat pääsivät työskentelemään vierailijoina, heidän koulutuksensa synnyttämät toisenlaiset ideat, asenteet tai työtavat eivät olleet aina tervetulleita. Tämä johti 1980-luvun lopulta alkaen monien valosuunnittelijoiden suuntautumiseen vapaan kentän freelancetuotantoihin, erityisesti nykytanssin alueella.

Oma kytkeytymiseni suomalaisen valosuunnittelun kentän 1990-luvun kehitysvaiheeseen on tärkeä osa tutkimukseni taustaa. Se on muokannut merkittävässä määrin käsityksiäni ammatillisesti hyväksytyistä ja tavoitelluista käytännöistä. Esittävien taiteiden valosuunnittelu edusti minulle aluksi mahdollisuutta taiteen tekemiseen uudenlaisen ja kiehtovan välineen avulla. Polkuni taidekasvatuksen ja kuva-

2 Valosuunnittelijoiden näkökulmasta sana valaistus viittaa enemmän ulko- tai sisätilojen näkyvyyden tai viihtyisyyden aikaansaamiseen kuin taiteelliseen ilmaisuun. Teattereissa valaistusestimatorit, sekä aiemmin lavastajat ja ohjaajat, ovat kuitenkin tehneet myös valosuunnittelua. Englanninkielestä johdettu perinteinen käsite, näyttämövalaistus (stage lighting), ei usein erottele taiteellista ja teknistä suoritusta. Uuden valosuunnittelun (lighting design) ammattialan myötä vanhempi termi vaikutti viittaamaan enemmän tekniseen työhön. Vaikka kansainvälisesti valosuunnittelua voi esiintyä myös esitysten ulkopuolella (ympäristö- ja sisustussuunnittelu sekä arkkitehtuuri), Suomessa tätä eroa tehdään valaistus tai valosuunnittelu -sanojen avulla (ympäristövalaistus, arkkitehtuurivalaistus).

taiteen opiskelusta valosuunnitteluun oli päällystetty suurilla odotuksilla. Minua viehätti visuaalisuuden, värien, muotojen liittäminen läsnä olevien ihmisten jakamaan esitystapahtumaan, jolloin ne tuottivat merkityksellisiä kokemuksia ajasta ja tilasta. Valo vaikutti ihanteelliselta välineeltä ja valosuunnittelu odotuksieni täytymykseltä. Minua innosti ajatus tehdä taidetta yhdessä muiden kanssa. Esitykseen sidotun taidemuodon katoavaisuus ei häirinnyt minua, päinvastoin, se tuntui tekevän kulloiseenkin tapahtumisen hetkeen sidotut valonhäivähdykset entistä kallisarvoisimmiksi.

Kokemukseni karttuessa aloin havaita enemmän ja enemmän valosuunnittelun tekemiseen liittyviä oletuksia. Huomasin, miten esitysten tekeminen sisälsi paljon sääntöjä, hierarkioita ja toimintamalleja. Ymmärsin, että niiden avulla pyrittiin takaamaan moniaineisen esityksen yhtenäisyys ja työtehokkuus, mutta samalla ne vaikuttivat sulkevan ulkopuolelle myös monia mahdollisuuksia. Kaikki odotukset eivät kohdistuneet valosuunnitteluun pelkästään kokonaisuuden tai muiden osa-alueiden vaatimuksesta. Valosuunnittelun ammattikenttä vaikutti myös itse käsityksiin suotavina pidettävistä valaistuksen esteettisistä ominaisuuksista, työskentelytavoista, sekä taiteellisista että teknisistä ratkaisuista. Toimiessani valosuunnittelijana ja valaistusteknikkona esittävien taiteiden kentällä olen osaltani omaksunut ja vahvistanut vallitsevia käsityksiä ja toimintamalleja. Kokemuksen karttuessa aloin epäillä omaksumieni mallien ja käsitysten asemaa ainoana ”oikeana” vaihtoehtona. Tämä vakiintuneiden käytäntöjen epäily on synnyttänyt tutkimukseni ajatuksellisen ympäristön. Hahmotan tämän vieraantumisen syntyneen kolmen ajanjakson myötävaikutuksella.

Ensimmäinen epäilyksen jakso liittyy parin vuoden opintojen jälkeiseen turhautumiseen koulutuksen suurellisen retoriikan ja todellisuuden välisestä epäsuhdasta. Vain muutamat opiskelijoista pääsivät suunnittelemaan koulutustuotantoja, muiden toimiessa heidän teknisinä avustajinaan. Taidot ja tiedot kehittyivät epätaisisesti. Yhdessä tekeminen ei vaikuttanut palopuheisiin nähden mielekkäältä. Koulutus oli pettymys ja palasin 1994 pariksi vuodeksi Helsinkiin suorittamaan siviilipalvelukseni Valtion taidemuseon Ateneum-salissa ja tekemään loppuun aiemmat opintoni Taideteollisessa korkeakoulussa.³ Huomatessani VÄS- koulutuksen ryhdistäytyneen, palasin takaisin jatkamaan opintojani 1996.

Toinen vieraantumisen kokemukseni syntyi yli vuoden työsuhteessani valaistusteknikkona 1998–1999 Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskuksen hallinnoimassa Savoy-teatterissa. Vaikka nopeatempoisen vierailuteatterityön tekemi-

3 Opiskelin vuodesta 1989 alkaen taidekasvatusta Taideteollisessa korkeakoulussa, sekä lukuvuonna 1991–92 tila-aikataiteita Kuvataideakatemiassa sivuaineoikeudella.

nen työyhteisössä sujui hyvin, valonkäytön ilmaisumahdollisuudet vaikuttivat usein rajoitetuilta ja näyttämövalaistusten toteutustapa oli mekaaninen. Ymmärsin tuotannollisen toimintaympäristön merkityksen aikatauluineen ja puitteineen, mutta myös asenteineen. Kun minulle syksyllä 1999 tarjoutui mahdollisuus lähteä ulkomaan harjoitteluun Brysseliin, en epäröinyt hypätä tuntemattomaan.

Käytännön järjestelyiden tasolla kymmenen kuukautta Erasmushogeschool Brusseli RITS'n teatteriosastolla sisälsivät paljon ongelmia. Hankaluuksista huolimatta kymmenen kuukauden eristäytyminen suomalaisesta kulttuuri-ilmastosta altisti minut hedelmällisellä tavalla belgialaisille monikulttuurisille virtauksille. Näin paljon kansainvälisten ryhmien tanssi- ja teatteriesityksiä, joiden kaltaisia en ollut nähnyt Suomessa. Minuun tekivät vaikutuksen esimerkiksi esitykset ryhmiltä Wooster Group, Forced Entertainment, The Ontological-Hysteric Theater, Rosas, Tg STAN, Meg Stuart, La Società Raffaello Sanzio ja La Fura dels Baus. Työskentelyni ohjaajaopiskelija Ivan Vramboutin kanssa esiintyjänä, lavastajana ja valosuunnittelijana avasi silmiäni erilaisille esityksen tekemisen mahdollisuuksille oman kokemuksen kautta.

Oleskeluni aikana kirjoitin valosuunnittelun tutkintoni kirjallisen opinnäytetyön *Postmodernista valosta*, joka pohjautui Markku Uimosen valon estetiikkaa käsittelevällä kurssilla kirjoittamaani esseeseen. Opinnäytteessäni pohdin sitä, saattoiko valosuunnittelussa nähdä samankaltaista estetiikkaa, mitä lavastuksen tutkija Arnold Aronson (1991) oli liittänyt lavastustaiteen alueella postmoderniin estetiikkaan. Yritin jäsentää uusia havaintojani jälkimodernin käsitteen avulla. Uudessa ympäristössä näkemäni esitykset ja tutustuminen opinnäytteeni myötä teoreettiseen kirjallisuuteen suuntasivat ajatteluani tutkimukselliseen suuntaan. Opinnäytteeni jälkimoderni näkökulma vaikutti tutkimukseni muotoutumiseen ja näkyi vielä ensimmäisissä tutkimussuunnitelmissa, mutta sen merkitys väheni työskentelyni edetessä.

Palattuani takaisin kotimaahan suomalainen esittävien taiteiden kenttä näytti silmissäni ummehtuneelta ja paikalleen pysähtyneeltä. Tunsin jotain muuttuneen omassa suhteessani valosuunnitteluun ja esityksiin. Tiedostin esitysten tekemisen toimintakulttuurit ja puitteet entistä voimakkaammin esteenä, mikäli haluaisin työskennellä kuten Belgiassa tai olla avoin siellä näkemieni esitysten herättämille kysymyksille. Oma taiteellinen murros ja maisterin opinnäytteeni pohjustama tutkimuksellinen kiinnostus vaikuttivat hakeutumiseeni jatko-opintoihin vuonna 2001.

Jatko-opintojeni ja tutkimukseni levittäytyminen 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen mittaiseksi on heijastellut väistämättä muutoksia niin suomalaisessa esittävien taiteiden kentässä kuin siihen liittyvässä taiteilijalähtöisessä tutkimuk-

sessä. Koen tänään olevani toisenlainen valosuunnittelija erilaisessa maailmassa verrattuna tutkimukseni alkuvaiheeseen.

1.2 MITÄ YMMÄRRÄN TOISIN TEKEMISELLÄ

Käytän tutkimuksessani sanaparia toisin tekeminen, jolla tarkoitan pyrkimyksiäni löytää perinteisiin tai vallitseviin valosuunnittelun käytäntöihin nähden toisenlainen vaihtoehto. Toisin tekeminen sisältää väistämättä jonkin ensin olemassa olevan, tai ”ensin tehdyn” johon nähden muuttunut tekeminen tapahtuu. Minua miellyttää erityisesti termin ”toisin” vaihtoehtoinen luonne – se ei lähtökohtaisesti väitä korvaavansa mitään aikaisempaa. En halua ajatella lähtökohtaa ”ensin tekemiseksi”, koska numerojärjestyksen kaltainen lineaarinen suhde ensimmäisen ja sitä seuraavan toisen välillä rakentaa niiden suhteesta liian helposti dikotomian vanhan ja uuden välille. Vaihtoehtoinen ratkaisu ei ole synonyymi sanalle uutuus, sillä vaihtoehdot voivat silti kytkeytyä unohdettuun tai vähemmän käytettyyn perinteeseen. Pidän parempana ajatella toisin tekemisen vertailukohtaa valosuunnittelun konventioina, perinteenä tai vakiintuneina käytäntöinä.

Olen muodostanut toisin tekemisen käsitteen tutkimukseni aikana nimetäkseni pyrkimyksiäni kahden ensimmäisen esityksen, *Kudelman* ja *Pelto – ankara moraliteetin* jälkeen. Sanaparista muodostui yhteinen tutkimustehtävän kaltainen nimittäjä, joka näytti motivoivan valosuunnitteluani sekä visuaalisella että työskentelyyn liittyvillä tasoilla. Käyttämäni toisin tekemisen käsite on arkikielen tasolla ymmärrettävä; on olemassa jokin aikaisemmin käytössä ollut tekemisen tapa, johon nähden toimitaan toisella tavalla. Tällä kielen tasolla sen ongelmana on kuitenkin merkityksellinen löyisyys. Toisin voi tehdä mitä vain, eikä tämä toiminta vielä ilmaise omasta luonteestaan tai lopputuloksesta mitään erityistä. Tästä huolimatta merkitykseltään laaja sanapari on suunnannut ja rajannut tutkimustani hyvin. Olen kokenut toisin tekemisen punaiseksi langaksi joka motivoi toimintaani ja kokoa pitkällä aikajännteellä toteutuneet erilaiset esitykset yhteen. Tämän kirjallisen osan tehtävänä on avata tarkemmin mihin toisin tekeminen on minut johdattanut.

En ole tähdännyt toisin tekemisellä ”uuden valosuunnittelun” keksimisen tavoitteluun, mutta toisin tekeminen on tästä huolimatta tuottanut uudenlaisia yhdistelmiä ja sovelluksia. *Kudelman* -tanssiesityksessä, kuin myös kolmessa muussa esityksessäni, toisin tekeminen liittyi muutoksiin valosuunnittelijan perinteisessä toimenkuvassa ja työskentelyrooleissa. Näin ollen toisin tekeminen ei tutkimuksessani liity pelkästään esityksen visuaalisessa lopputuloksessa havaittaviin asioihin. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä toisin tekemistä edusti valotilanteiden

toteuttaminen staattisena, mutta silti dynaamista vaihtelua sisältävänä ajallisena jäsennyksenä. *Varjojen huone* -tanssiesityksessä toisin tekeminen liittyi ensisijaisesti suunnittelutoiminnan jakamiseen videosuunnittelijan kanssa. Vaihtoehtojen etsintäni kohdistui myös valosuunnittelua tekevän henkilön työskentelyyn ja toimenkuvaan esityksen valmistamisprosessin aikana. *Pimeä projekti* -esityksessä toisin tekeminen synnytti kaikista neljästä esityksestä erikoislaatuisimman valosuunnittelun, joka perustui näkyvyyden haastamiseen infrapunavalaistuksen ja valvontakameroiden avulla.

Tutkimuksessa käyttämäni toisin tekemisen -ajatus liittyy löyhästi postfeministiseen keskusteluun sukupuolen rakentumisesta. Yhteys feministiseen teoriaan on yllättävä ja jopa eklektinen, koska se on etäällä valosuunnittelun kontekstista. Tästä huolimatta se, miten määrittelen toisin tekemisen käsitteen tutkimuksessani, on paljon velkaa feministifilosofi Judith Butlerin (2006) ajatukselle ”toisin toistamisesta”. Klassikkoteoksessaan *Hankala sukupuoli*, Butler näkee sukupuolen esittämisenä, jossa rituaalisten sosiaalisten näytelmien tavoin toistetaan ja koetaan uudelleen sosiaalisesti vakiintuneita merkityksiä. Samalla toistaminen oikeuttaa ja vahvistaa niitä. Sukupuolesta muodostuu rakennettu identiteetti, jota esitetään; se on luonteeltaan ”performatiivinen”. (Butler 2006, 235) Tämä antaa mahdollisuuden myös toistamalla rakentumisen häirintään. Kun toistaminen epäonnistuu, toistamisessa tapahtuu epämuotoisuutta tai kun toisto parodisoi, paljastuu pysyvän identiteetin rakentuminen poliittisesti hataraksi. ”Kumouksellinen toisto” kääntää identiteetin vahvistamisen välineet väliintulon välineiksi (Butler 2006, 236). Visuaalisen kulttuurin tutkija Leena-Maija Rossi (2008) on kutsunut Butlerin kumouksellista toistoa toisin toistamiseksi, joka tekee muutoksen mahdolliseksi (Rossi 2008, 44).

Butlerin toisin toistamisen käsitettä on hyödynnetty laajalti sukupuoli-identiteettiä käsittelevissä tutkimuksissa. Kansanrunouden mies- ja naiskuvia tutkinut Tarja Kupiainen (2004) toteaa Butlerin toisin toistamisen näkökulman soveltuvan hyvin sukupuolikriittiseen kansanrunouden tutkimukseen. Runouden toisinnat ovat toistoa, joka pakottaa tiettyyn sukupuoliseen malliin. (Kupiainen 2004, 38–39)

Kulttuurin tutkija Helena Sederholm (2002, 82) käyttää Rossin tavoin termiä toisin toistaminen kun hän soveltaa Butlerin performatiivista identiteetin määrittymistä taiteen tulkintaan. Taideyleisön yrittäessä etsiä taiteilijan tarkoitusta teosta tarkastelemalla, jää siltä huomaamatta merkityksen muodostuminen katsojan ja teoksen suhteessa. Feministinen nykytaiteen teoria painottaa *vaihtoehtoisia* taiteellisia toimintatapoja, jotka liittyvät Butlerin esiin tuomiin parodian ja matkinnan keinoihin. (Sederholm 2002, 82) Sederholmin mukaan taiteilijat eivät pyri toistettujen eleiden ulkopuolelle luodakseen uusia strategioita vaan he käyttävät

jo olemassa olevia ja rakennettuja identiteettejä taktisesti hyväkseen. (Sederholm 2002, 82) Toisin toistettuja eleitä syntyy esimerkiksi kun nykytaiteilija siteeraa ja ketjuttaa vanhoja kuvataiteen klassikoita omassa teoksessaan.

Sederholmin mukaan feministisessä ajattelussa ja taiteessa on siirrytty strategioiden rakentamisesta taktiikoiden hyödyntämiseen. Sederholm viittaa ranskalaisen kulttuurihistorioitsija Michel de Certeau'n (1984) käsityksiin taktiikasta joustavana, sissiarmeijalle tyypillisenä toimintana. Taktiikka kykenee vastustamaan valtaa juuri joustavuutensa ja tietyn hetkellisyytensä ansiosta, kun taas hegemonista valtaa käyttävä taho nojaa toiminnassaan suunnitelmallisempaan strategiaan. (Sederholm 2002, 82, 86–87) Strategia pyrkii de Certeau'n mukaan määrittämään oman vallan paikkansa vihamielisessä ympäristössä samankaltaisella asenteella kuin mitä moderni luonnontiede, politiikka tai sotilaallinen strategia edellyttävät. Tähän verrattuna taktiikka laskelmoi toimintaansa ilman selkeää valta-asemaa tai omaa maaperää. De Certeau'n mukaan taktiikka on sorrettujen kekseliäisyyttä jossa hyödynnetään tilaisuudet vastarintaan. Kun taktiikan avulla saavutetaan jotakin, saavutettua ei kyetä pitämään hallussa tai edes pyritä siihen. (De Certeau 1984, 35–37)

Olen eri linjoilla de Certeau'n strategia-taktiikka käsityksen kanssa ymmärtäessäni toisin tekemisen strategiana.⁴ Erotuksena strategiasta paikalleen vakiintuneena hallinnan järjestelmänä, haluan nimenomaan ajatella toisin tekemistä strategiana joka muuttuu joustavammin tilanteen mukaan. Se on toki ennakoivaa, suunnitelmallista ja pyrkii valtamaan omaa maaperää, mutta se mahdollistaa myös sopivan tilaisuuden tultua avauksia yllättäviin suuntiin. Toisin tekeminen muistuttaa myös taktista asennetta, koska se ei tarkoita lopullista haltuunottoa ja uutta järjestystä vaan hetkellistä vaihtoehtoa. Tarkoittamassani toisin tekemisessä on piirteitä de Certeau'n kummastakin vastarintatoiminnan laadusta.

Rossin suomennos Butlerin käsitteestä sekä Sederholmin huomio vaihtoehtoisuudesta yhdistyvät siinä toisin tekemisessä, mitä olen tavoitellut tutkimuksessani. En ole pyrkinyt korvaamaan valosuunnittelun käytäntöjä uusilla ja paremmilla. Kyseessä ei ole samanlainen hegemonisen vallan kumousyritys kuin mitä de Certeau'n mainitsema strategia ehdottaa. Näen ”ensin” ja ”toisin” tehdyt valosuunnittelut rinnakkaisina mahdollisuuksina, jotka voivat ammentaa toisistaan. Toisin tekeminen ei ole minulle järjestelmällistä vastaan inttamista, mutta se velvoittaa herkkyyteen havaita otollisia paikkoja toisille ratkaisuille. Vastarinnan ajatus ei ole täysin poissa, toisin tekeminen voi sekoittaa totuttuja toiminta- ja hahmotusmalleja – se voi jopa ärsyttää.

4 Olen käyttänyt tutkimukseni työnimessä määritelmää ”toisin tekemisen strategiat”.

Butlerin ja de Certeau'n näkemykset liittävät toisin tekemiseen poliittisen ulottuvuuden, johon olen pitänyt tietoista välimatkaa. Epäluuloni pohjaa negatiiviseen käsitykseen politiikasta elämänpiirinä ja yhteiskunnallisena ilmiönä. Asia on askarruttanut minua erityisesti, koska olen havainnut kentällä toiveita, että ajaisin tutkimuksellani ammattialani taidepoliittisia etuja. Olen pelännyt näiden tarpeiden vaikuttavan tutkimukseeni.

Politiikan tutkija Kari Palosen (2010) mukaan politiikkaa on kaikki mitä siksi nimitetään. Palosen mukaan arkipuheessa ja akateemisessa keskustelussa politiikka käsitetään kahdella vastakkaisella tavalla. Kun politiikka halutaan erottaa muista käsitteistä, se nähdään erillisenä sektorina, sfäärinä tai elämänpiirinä, jolloin siitä muodostuu eräänlainen maantieteellinen tai metaforinen tilakäsite. Tällöin puhutaan usein poliittisesta järjestelmästä, mikä latistaa politiikan yhteiskunnallisten asioiden hoitamiseksi vailla pelivaraa. Politiikka voidaan ymmärtää kuitenkin myös toimintana ja aktiviteettinä, johon sisältyy ajatus toisin toimimisesta. Palonen viittaa brittipolitologi Bernard Crickin ajatukseen siitä, että ”politiikasta voi puhua vain siellä, missä ihmisillä on pelivaraa toimia myös toisin”. (Palonen 2010, 195–220) Tämä on muistutus siitä, että en voi erottaa toisin tekemistä täysin poliittisesta näkökulmasta. Pelivaran tärkeys on osoittautunut oleelliseksi myös tutkimukseni valosuunnitteluosuuksissa. Pelivara on tällöin liittynyt usein taiteellisen työskentelyyn vaikuttaviin olosuhteisiin ja puitteisiin, sekä mahdollisuuteen valita toisenlaisia dramaturgisia tai visuaalisia valosuunnitteluratkaisuja.

1.3 TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN KENTTÄ

Taiteellinen tutkimus on yksi monista käytäntölähtöisen tai käytäntöperustaisen tutkimuksen muodoista, johon viitataan tavallisesti Britanniassa ja Australiassa syntyneillä termeillä *practise-led research* ja *practise-based research*. Australialaisen tutkijan Brad Hasemanin mukaan *practise-led research* termi on suositeltava suhteessa muihin rinnakkaisiin termeihin kuten: *practice as research*, *practice-based research*, *practice-integrated research* ja *studio research*. (Haseman 2009, 147) Brittiläinen teatterin tutkija Baz Kershaw (2009) on käyttänyt termiä *practise as research in performance*, minkä suomennan esityslähtöiseksi tutkimukseksi.⁵ Tällä hän tarkoittaa luovien prosessien käyttämistä tutkimuksen menetelmänä. (Kershaw 2009, 2) Kershaw johti Bristolin yliopistossa vuosina 2000–2005 toi-

5 *Practise as research in performance* suomennetaan toisinaan myös esitys tutkimuksena.

minutta esityslähtöistä tutkimusprojektia Practise as Research in Performance (PARIP).

Shannon Rose Riley ja Lynnette Hunter (2009) ovat huomauttaneet, että käytäntölähtöisen tutkimuksen (practise as research, PaR) kehitys ja käyttö ovat olleet Britanniassa osittain erilaiset kuin amerikkalaisen esityslähtöisen tutkimuksen käytännöt (performance as research, PAR). Brittiläisessä kontekstissa käytäntölähtöinen tutkimus liittyy musiikin, kuvataiteiden, tanssin ja teatterin käytäntöihin. Käytäntöperustaisella tutkimuksella (practise-based research, PbR) puolestaan viitataan käytännön kokemusten hyödyntämiseen myös humanistisessa ja luonnontieteellisessä tutkimuksessa. Käytäntölähtöinen tutkimus ei siis liity yksinomaan taiteen alueeseen. Käytäntölähtöinen tutkimus on läheistä sukua laadullisen tutkimuksen perinteelle⁶, mutta taiteellisen tutkimuksen tutkimuslähtökohdat, strategiat ja metodit ovat kehittyneet omaan suuntaansa luovien alojen vakiintuneiden käytäntöjen myötä (Haseman 2009, 147). Britanniassa ja Euroopassa esimerkiksi lääketieteessä ja katsojatutkimuksessa tehdään käytäntöperustaista tutkimusta (Riley & Hunter 2009, xvi-xvii).⁷

Taiteellinen tutkimus ei ole yhtenäinen tutkimusala. Se väriytyy eri tavoin riippuen siitä, missä roolissa taideteos siinä nähdään ja miten taiteellinen työskentely suhteutuu tutkimusraportin kirjoittamiseen. Tutkijat Hannula, Suoranta ja Vadén ovat varoittaneet taiteellisen tutkimuksen ajautumisesta kahden maailman malliin, jolla he tarkoittavat produktioiden ja tutkimusraportin erillään pitämistä. Tutkijat kannattavat hermeneuttisen vuoropuhelun lisäämistä näiden vaiheiden välillä. (Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 58–59)

Tutkijat Michael Biggs ja Henrik Karlsson (2011) hahmottavat taiteellisen tutkimuksen erilaisia suhteita taiteen käytäntöjen ja akateemisen tutkimuksen alueisiin.

6 Hasemanin mukaan yhtäläisyyksiä löytyy eniten suhteessa reflektiiviseen käytäntöön (reflective practise), toimintatutkimukseen (action research), aineistopohjaiseen teoriaan (grounded theory) ja osallistuvaan havainnointiin (participant-observation) (Haseman 2009, 148; Anttila 2006, 377–439).

7 Suomessa käytäntölähtöistä tutkimusta esittävien taiteiden alalla edustaa esimerkiksi tutkija Kaisu Kosken (2007) väitöstutkimus *Augmenting Theatre: Engaging With the Content of Performances and Installations on Intermedial Stages*. Koski liittyy tutkimuksensa laajaan käytäntölähtöisen tutkimuksen perinteeseen (practise-based research), mutta ei puhu siitä taiteellisenä tutkimuksena tai kytke sitä taide- tai esityslähtöiseen tutkimusperinteeseen. Työssä on silti monia taiteellisen tutkimuksen piirteitä. Koski näkee tutkimuksensa taiteellisen käytännön erillisenä kokonaisuutena tutkimuksellisesta käytännöstä. Tutkimukseen liittyvät esitykset olivat silti syntyneet ”orgaanisesti” tutkimuskysymyksestä ja Koski käsitteellisti ne kirjallisessa raportissa. Hänen mukaansa taideteoksen, vallitsevan käytännön ja teorioiden välinen keskustelu synnyttää uutta teoriaa, mikä voidaan soveltaa jälleen käytäntöön. (Koski 2007, 17–18)

Heidän mukaansa taiteellinen tutkimus paikannetaan usein näiden väliselle alueelle, mutta ongelmaksi muodostuu suuri vaihtelu niiden päällekkäisyyden asteissa ääripäästä toiseen. Taide ja tutkimus voidaan nähdä erillisinä alueina, joiden tavoitteilla ei ole tekemistä keskenään (art or research). Tästä ovat esimerkkinä tutkimuskäytännöt, jotka pitävät erillään ”taiteelliset” tohtorintutkinnot ”tieteellistä”. Toisessa ääripäässä taiteen ja tutkimuksen tavoitteet vastaavat toisiaan, jolloin taide nähdään tutkimuksena (art as research). Tällöin tohtorintutkinnon ”tieteellisyyttä” tai ”taiteellisuutta” ei tarvitse erotella. Kolmantena vaihtoehtona tavoitteet vastaavat toisiaan osittain (art and research). (Biggs & Karlsson 2011, 409–410) Tähän malliin sisältyy ajatus siitä, että taiteellisen käytännön ja käsillä olevan taideteoksen lisäksi tutkimukseen liittyy oleellisesti myös muussa muodossa tapahtuvaa tutkimustoimintaa ja sen kirjallista artikulaatiota. Tämä välimalli aiheuttaa hankaluuksia tohtorintutkintojen vaatimusten määrittelyssä. Erottelujen ongelmallisuuden vuoksi Biggs ja Karlsson ehdottavat, että taidekorkeakoulut kehittäisivät taideperustaisia (arts-based) tutkimusmetodologioita taiteenalan sisäلتä käsin, sen sijaan, että niitä lainattaisiin muilta tieteenaloilta. Taiteellinen tutkimus voisi olla oma, kolmas alueensa (Biggs & Karlsson 2011, 409–410).

Taideperustaisuus voidaan ymmärtää kuitenkin ongelmallisella tavalla laajemmin kuin mitä Biggs ja Karlsson sillä tarkoittavat. Se voidaan nähdä niin tekijälähtöisenä kuin perinteisenä taiteentutkimuksena, jossa tarkastellaan taiteilijan tekemiä teoksia ilman osallisuutta prosessiin. Filosofi Esa Kirkkopelto (2009) onkin huomauttanut erosta taiteellisen tutkimuksen ja taiteentutkimuksen välillä. Taiteen tutkimus tähtää käsitteelliseen mallinnukseen jonka valossa taide tulee ymmärrettäväksi ja julkinen arviointi tulee mahdolliseksi. Taiteellinen tutkimus tarkastelee teoriaa puolestaan taiteesta käsin. Se sisältää oletuksen, että taiteen tekemisen käytännöt sisältävät tiedostamatonta tietoa. Eri tutkimuskäytännöt eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois. (Kirkkopelto 2009, 18) Kirkkopelto on linjannut taiteellista tutkimusta institutionaalisella määritelmällä, jonka mukaan taidelaitoksessa tehtävä tutkimus on taiteellista tutkimusta, joka on perustaltaan *taide- eikä teorialähtöistä*. (Kirkkopelto 2007, 21) Kirkkopellon viitoittamalla tavalla taiteen ja tieteellisen tutkimuksen erottelusta⁸ on luovuttu vuodesta 2007 alkaen esimerkiksi Teatterikorkeakoulun ”uusimuotoisissa” tohtorintutkinnoissa.

Taiteellinen tutkimus tulee erottaa taiteelliseen prosessiin kuuluvasta uteliaisuudesta ja uuden löytämisestä, jota voidaan kutsua myös ”tutkimiseksi”. Kuvataiteilija Jyrki Siukonen on todennut, että tutkiminen on osa kuvataiteilijan perinteistä työtä

8 Teatterikorkeakoulun vanha tutkintovaatimus jakoi tohtorintutkinnot taiteellis- ja tieteellispainotteisiin.

(Siukonen 2002, 11). Hän on vertaillut kuvataiteilijoiden Tülay Schakirin ja Mika Häkin näkemyksiä ja löytänyt niissä kaksi lähes päinvastaista käsitystä. Toisaalta tutkiminen liittyi romanttiseen inspiraatiota korostavaan ajatukseen ja toisaalta 1990-luvulta lähtien vaikuttaneeseen ajatukseen taiteesta tutkimisena, kokeiden ja havaintojen tekemisenä. (Siukonen 2002, 51–52). Siukosen mukaan taiteilijatyyp-
pien näkemyserot eivät liity reflektiivisyyden määrään vaan taiteilijaretoriikkaan. Kyseessä on opittu sanallistamisen muoto, johon nähden ajatus tutkivasta taiteili-
jasta on Suomessa uutta perua (Siukonen 2002, 53).

Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa tutkimuksella tarkoitetaan näin eri asiaa kuin taiteilijaretoriikassa. Se mitä tutkimuksella tarkoitetaan taideteosten yhtey-
dessä, hämärtyy myös tiettyjen taidesuuntausten vaikutuksesta. Esimerkiksi käsi-
tetaiteen ja filosofiavaikutteisen, teksti- tai kielisidonnaisen taiteen ilmaisutavat
lähenevät huomattavasti tutkimuksen raportoinnin kirjallista ja kielellistä tapaa. Vaikka tutkiminen voi tapahtua visuaalisilla, auditiivisilla tai kehollisilla keinoilla, taideteoksissa saatetaan käyttää myös kirjallisuutta, tutkimuksia, teoriaa tai filoso-
fiaa. Taiteilija Annette Arlanderin mukaan taiteilijat voivat yhdistää taideteokseen
muita elementtejä ja käyttää filosofista tekstiä esimerkiksi esityksen inspiraation
lähteenä, runouden kaltaisena esityksen materiaalina ja keskustelukumppanina
teoksen tarkastelussa tai kuvailussa (Arlander 2008, 32).

Edellisistä vaihtoehdoista jälkimmäinen avaa mahdollisuuksia myös taiteelli-
sen tutkimuksen suuntaan, koska keskustelu teoreettisten lähteiden kanssa teok-
sen äärellä voi avata tutkivalle taiteilijalle itsereflektiivistä ymmärrystä. Taiteilijat
ovat perinteisesti suhtautuneet epäluuloisesti taideteoksen asemaa ja merkityksiä
purskamaan toimintaan, ilmentyi se kritiikkien, taideteorian tai tutkimuksen suun-
nalta.⁹ Taidefilosofi Tuomas Nevanlinna (2008) pitää yhtenä epäluulon alkuperänä
saksalaisen varhaisromantiikan ajatusta taiteilijasta luovana ja spontaanina luon-
non välikappaleena, jonka näkökulmasta teoria on luovuutta tukahduttava kahle. Ajatus siitä, että tutkimus vaikuttaa taiteen tekemiseen sen perusluonnetta vääris-
tävästi voi synnyttää edelleen epäilyksiä, että taiteellinen tutkimus on ”sumutusta,
hienostelua ja tyhjän puhumista”. (Nevanlinna 2008) Väärinymmärryksen riski on
kuitenkin otettava. Taiteellisen tutkimuksen osana oleva taideteos on velvollinen
pitämään yllä dialogia taiteen ja tutkimuksen välillä. Dialogi avaa ovet vaikutuksille,
myös *haavoittamisen* ja kriittisyyden merkityksissä (Vadén 2001, 92).

9 Tällöin teoksen katsojassa saattaa syntyä ajatus siitä, että taide on jäänyt tutkimuksen jalkoihin, eikä se enää tavoita yleisöään perinteisellä aistikokemisen tavoilla. Tällöin ei välttämättä ole kysymys tutkimuksen vaikutuksesta taideteokseen vaan taidemuotojen erilaisista ilmaisutavoista.

Annette Arlander näkee taideostojen aseman tutkimusprosessissa vaihtelevana. Esityksen tekeminen voi 1.) toimia tutkimuksen metodina, esitys voi olla 2.) tutkimustulos tai se voi 3.) toimia tutkimustulosten esittelyn tai jakamisen muotona. (Arlander 2011, 327–328). Kun taideoksiin suhtaudutaan tutkimustuloksina ja niitä arvioidaan sellaisina, Arlander tuo esille neljä ongelmaa. Ensimmäiseksi esitykset elävät helposti kaksoiselämää kun ne näyttäytyvät yhtäältä esityksinä yleisölle, toisaalta lähes salassa tarkastettavina väitöstyön osina. Toiseksi taiteelliset työt jäävät tyypillisesti taustalle lopullisessa tutkimustulosten esittelyssä ja arvioinnissa. Kolmas ongelma liittyy siihen, miten teokset tulisi esitellä tutkimuksen lopputuloksina tai miten ne demonstroivat tuloksia. Neljäs ongelma on työjärjestys, jossa taiteilija-tutkija aloittaa tutkimusprosessinsa esitysten tekemisellä. Taiteilija lähtee liikkeelle itselleen luonteiden luovien kokeilujen avulla, jolloin hän tulee tietoiseksi tutkimusmenetelmistä ja teoriasta vasta kun hän reflektoi jo tehtyä raporttiaan varten. Arlanderin mukaan edellinen työjärjestys voi hyvin toimia taiteen tutkimuksen metodina, mutta jättää ilmaan kysymyksen taideoksen asemasta tohtorintutkimuksen tarkastamisessa. (Arlander 2011, 329–330)

1.4 TUTKIMUKSENI TAITEELLISENA TUTKIMUKSENA

Väitöstutkimukseni on *taiteellista tutkimusta*, minkä ymmärrän esitysten valosuunnitteluun liittyvänä taide- ja tekijälähtöisenä tutkimuksena, jossa esitysten tekeminen asettuu vuoropuheluun teoreettisen ajattelun ja kirjallisen raportin kanssa.¹⁰ Keskeinen tutkimusmenetelmäni on ollut *esitysten tekeminen ja reflektointi* eri vaiheissa. Tutkimustani ovat ohjanneet käytännön työskentelyn avulla vaiheittain täsmentynyt valosuunnittelun muutoksia paikantava *toisin tekemisen* tutkimustehtävä ja sitä heijastelevat esityskohtaiset työkysymykset. Tutkimukseni muotoutumisessa on näin ollen nähtävissä hermeneuttisia piirteitä¹¹. Ymmärrykseni rikastui kun peilasin sitä kokemuksiini tohtorintutkimukseen kuuluvien esitysten tekemisestä

- 10 Teatterikorkeakoulun tutkimusneuvoston määritelmän mukaan taiteellinen tutkimus on ”taiteilija- ja taidelähtöistä tutkimusta, jossa on sekä teoreettisia että käytännöllisiä osia.” (Tutkintovaatimukset 2011) Taiteellista tohtorintutkimusta koskevassa vanhassa tutkintovaatimuksessa taiteellinen ja tieteellinen tutkimus on erotettu toisistaan. Taiteellinen tutkimus ei esiinny terminä vanhassa tutkintovaatimuksessa, mutta se kuvaa silti paremmin työskentelyni metodologista suuntautumista. (Vanha tutkintovaatimus 2011)
- 11 Kulttuurintutkija Pirkko Anttila kuvailee hermeneuttista metodia ymmärtäväksi ja tulkitseväksi prosessiksi, jossa tutkijan työskentely perustuu hänen tekemiensä oletusten korjaamiseen, jos tutkittavan kohteen tulkinta ja ymmärtäminen sitä vaatii. (Anttila 2006, 305)

sekä lukemaani taideteoriaan ja taiteenalan keskusteluihin¹². Suhteeni esityksiin ja kokemuksiini niistä on ymmärtävä ja tulkitseva, mikä synnytti lopulta kolmeen aihepiiriin perustuvan jäsenyyksen, joka on päätynyt käsillä olevaan kirjalliseen selvitysosaan. Nämä aihepiirit ovat valosuunnittelijan laajentuneet toimenkuvat, staattisen valotilanteen mahdollistama dynaaminen liike ja rytmi, sekä näkyvyyden kyseenalaistamisen vaikutukset infrapunavalaistussa esityksessä.

Ymmärryksen rakentuminen vaiheittain ja vuorovaikutuksessa taiteellisen työskentelyn sekä sen arvioinnin kanssa, muistuttaa australialaisten tutkijoiden Brad Hasemanin ja Daniel Mafen käsityksiä käytäntölähtöisestä tutkimuksesta. Käytäntölähtöisessä tutkimuksessa tutkimusongelman muodostaminen ei toteudu ennustettavalla ja selkeällä tavalla. Sen sijaan *ongelmanasettelut ilmenevät ajan myötä käytännön ja sen harjoittajien kehittämien tarpeiden myötä*. (Haseman & Mafe 2009, 214) Käytäntölähtöistä tutkimusta ei ole mielekästä alistaa useiden akateemisten tutkimusperinteiden tapaan etukäteen asetetuille suunnitelmallisille malleille tutkimuksen rakenteesta, tehtävästä tai tutkimusongelmasta.

Tapa, jolla olen tutkinut valosuunnittelun toisenlaisia työskentelyn ja toteutumisen keinoja, perustuu omakohtaiseen kokemukseen esitysten tekemisestä. Käsityksiäni ovat muokanneet kokemukset ajalta ennen tutkimukseen ryhtymistä, mutta keskeinen tutkimusmaasto on ollut valosuunnittelun tekeminen *Kudelman, Peltö – ankara moraliteetti, Varjojen huone ja Pimeä projekti* esityksiin tutkimukseni osana. Esitysten tekeminen on ollut dialogissa tutkimuksen tekemisen kanssa. Ymmärryksen on kuitenkin jäsentynyt lisää kirjoittamisen myötä ja valmistamisen prosesseista jäljelle jääneiden dokumenttien avulla esitysten tekemisen jälkeen.

En silti pidä esitysten tekemisen jälkeistä tutkimusprosessini vaihetta esimerkiksi kahden maailman mallista jolla Hannula, Suoranta ja Vadén tarkoittavat produktioiden ja tutkimusraportin erillään pitämistä. (Hannula, Suoranta, Vadén 2005, 58) Tutkimuksen erillisyyksistä johtaa helposti siihen, että menetetään näkökulmien vuorovaikutus. Vadén on huomauttanut, että erillään pidettävän tutkimusobjektin muodostaminen synnyttää tilanteen, jossa taiteilijan osallisuus menetetään ja hänen tilallaan voisi toimia prosessiin osallistumaton, sen dokumentaatiota tarkasteleva tutkija (Vadén 2001, 92). Vaikka tutkimukseni tekeminen muutti luonnettaan käytännön läsnäolosta jo tehdyn arvioinniksi esitysten valmistamisen jälkeen, taiteellinen työskentelyni on ollut osa tutkimuksen tekemistä ja sen tiedonmuodostusta.

12 Miellän keskusteluksi niin kirjoitukset kuin taideteokset.

Hyvänä esimerkkinä dialogista on tutkimukseni aloittaminen *Trippel Flipper* (2002)¹³ -esityskokeilun avulla vuosina 2001–2002. En hakenut taiteelliselle toiminnalleni suuntia teoreettisista lähteistä vaan valmistauduin ensimmäiseen tarkastettavaan taiteelliseen osuuteen harjoittelemalla esityksen tekemistä itselleni uudesta tulokulmasta. Hakeuduin uudenaikaiseen työskentelyrooliin suunnittelijana, tutkijana ja työskentelyn kokoajana. Pyrin muodostamaan valosuunnittelun tutkimuksen kannalta mielekkäitä kysymyksiä käytännön kokeilujen avulla. Toinen esimerkki käytännön ja ajattelun vuorovaikutuksesta on tutkimussuunnitelmani täsmentyminen *toisin tekemisen strategioihin* esityssarjan puolivälissä. *Kudelma* ja *Pelto – ankara moraliteetti* -esitykset vaikuttivat käsityksiini siitä, mihin suuntaan valosuunnittelun tutkimukseni tulisi edetä kahden seuraavan, *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esitysten kohdalla; täsmentynyt tutkimussuunnitelma vaikutti näin niiden tekemiseen. Hiljainen tieto¹⁴ valosuunnittelun kannalta oleellisista asioista tuli esiin esityksien tekemisen myötä ja muokkasi käsityksiäni myöhemmissä teoksissa. Samalla aloin nähdä toiminnassani jatkumon, joka liittyi sinnikkääseen tarpeeseen etsiä vakiintuneisiin käytäntöihin vaihtoehtoisia ratkaisuja.

Pirkko Anttilan (2006) mukaan hiljainen tieto liittyy tutkivassa taiteellisessa toiminnassa seitsemään eri vaiheeseen (Anttila 2006, 215–216). Näen omassa tutkimusprosessissani useita Anttilan esiin tuomia vaiheita. Hiljainen tieto liittyy tutkimuksessani luonnollisesti 1.) kysymyksenasettelun tasolla aikaisempaan kokemukseeni valosuunnittelusta. Kokemukseni liittyy tiedon valosuunnittelun 2.) asiayhteyteen, mikä suuntaa ja rajaa tiedon soveltamista ja käyttöä. Taiteenalani hiljainen tieto on luonteeltaan 3.) aistimuksellista, jolloin se edellyttää havaintoa valosta ja sen vaikutuksesta esitykseen. Valoon liittyvää tietoa koetaan suoraan sekä aistimusmielikuvina. Esityksen tekemisen käytännöt liittyvät myös 4.) arvojen asettamiseen, päätöksentekoon ja toimintasuuntautuneeseen tietoon, jossa taiteellisen toiminnan luonne asettaa taiteilija-tutkijan alituisesti tuntemattoman eteen. Riittämättömästä tai ristiriitaisesta informaatiosta huolimatta ratkaisuja on tehtävä. Valosuunnittelu edellyttää improvisointia ja mahdollisuuksien soveltamista olosuhteisiin. Tutkimukseni kannalta on ollut tärkeää sanaton, 5.) alitajuinen tieto edel-

13 Luonnosmainen esityskokeilu oli osa valmistautumista *Kudelma* -tanssiesitystä varten. Kokeilua ei arvioitu tutkintooni kuuluvana opin- ja taidonnäytteenä.

14 Tarkoitan hiljaisella tiedolla unkarilaisen filosofin Michael Polanyin määrittelyä, jonka mukaan tiedämme enemmän kuin osamme sanoa. Sanallinen ja numeraalinen tiedon ilmaisu ei kata kuin murto-osan hallussamme olevan tiedon määrästä. Ammatillisiin käytäntöihin liittyy osaamista ja tietoa, joka on helpompi demonstroida kuin avata sanallisesti. Suomenkielessä asiaa voidaan arkikielessä kuvata myös termillä ”näppituntuma”. (Anttila 2006, 73–75)

lytyksistä, tehtävän suoritukseen valitusta näkökulmasta ja tehtävän rakenteesta. Anttilan mukaan tähän kuuluu näkymättömiin jäävä tieto, joka sivuutetaan sen itsensä selvän luonteen vuoksi (Anttila 2006, 216). Tutkiva toimintani on suuntautunut monissa kohdin ”näkymättömän tekemiseen näkyväksi”. Edelliseen tiedon kytkeytymisen tapaan liittyy myös 6.) alalla vallitseviin esikuviin ja esimerkkeihin liittyvä tieto ja vaikutteet. Hiljainen tieto liittyy myös 7.) ammattialan sisäisiin laatumormeihin. Valosuunnittelun alan erityinen taidon ja tiedon taso, siirtää laadun arviointia osittain kollegoiden käsiin. (Anttila 2006, 216). Arvioinnin laatuksiteerit ja normit ovat usein epätasomallisia ja harvoin julkisesti ilmaistuja. Tämä pitää paikkansa myös suomalaisen valosuunnittelun kentällä, huolimatta alan korkeakoulutuksen nostamasta esteettis-teoreettisen keskustelun tasosta.

Tutkimukseni liittyy osaltaan myös valosuunnittelun arviointiin liittyvän käsitteistön ja työkalujen kehittämiseen sekä hiljaisen tiedon artikuloimiseen. Korostaessani valosuunnittelun käytäntöjen, niihin sitoutuneen tiedon ja tutkimuksen dialogista suhdetta, olen kuitenkin realistinen. Keskellä esitysten suunnittelua, rakentamista ja harjoittelemista, aikaa jää usein rajallisesti muuhun. Esityksen valmistamisen aikana on vaikea saavuttaa kirjoittamiselle ja teorian lukemiselle välttämätöntä keskittymisen intensiteettiä. Tämä johtaa helposti siihen, että toiminnan arviointia ja sen liittämistä teorioihin tapahtuu enemmän vasta taiteellisen prosessin suvantovaiheissa tai teosten valmistumisen jälkeen.

Itserefleksiivisyyttä ja taiteellisen tutkimuksen eri tasojen vuoropuhelua on kuitenkin mahdollista edistää työpäiväkirjaa pitämällä ja kaiken mahdollisen prosessissa kerääntyvän materiaalin arkistoisimisella. Omalla kohdallani tietoisuus tutkimustehtävästä suuntasi selvästi ajatteluani ja havaintojani. Tämä näkyi siinä, miten työpäiväkirjojen ja tutkimuspäiväkirjojen näkökulmat sulautuivat toistuvasti keskenään. Verrattuna tavalliseen esityksen tekemisen prosessiin, tutkimuksen osana olevissa esityksissä jätin työskentelystäni enemmän jälkiä tallentamalla monenlaisia dokumentteja, joiden merkittävyyttä en voinut tuolloin ennustaa. Osallistuminen tutkittavan materiaalin tuottamiseen ja olemalla itse osa tuota materiaalia tuo tutkijan positioni keskelle tutkimusta. Tällöin olen toiminut tutkivana taiteilijana, eläen kahdessa maailmassa rinnakkain, liikkuen niiden välillä ja reflektoiden kummastakin näkökulmasta (Anttila 2006, 96). Ymmärrän tutkivana taiteilijana toimimisen erityisenä juuri rinnakkaisten roolien vuoropuhelun ansiosta.

Olen pyrkinyt omassa tutkimuksessani altistamaan taiteellisen työskentelyni ja valosuunnitteluni tutkimuksen vaatimuksille, vaikka olen opetellut niiden välistä dialogia kantapään kautta. Ensimmäisen taiteellisen osuuden *Kudelman*, kohdalla kohtasin eniten vaikeuksia tutkimuksen ja taiteen tekemisen yhteensovittamisessa.

Koin taiteilijan ja tutkijan päällekkäiset roolit hankalina.¹⁵ Jälkeenpäin tarkasteltuna havaitsen omassa toiminnassani edellä Nevanlinnan kuvailemaa varhaisromantiikan ajalta periytyvää ennakkoluuloa, jonka mukaan tutkimus ”turmelee” taiteen koskemattomuutta. Tämän ajatuksen myötä arastelin altistaa *Kudelma* -esityksen valosuunnitteluni visuaalista tai esteettistä pohjaa tutkimuksen näkökulmalle.¹⁶ *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä löysin jälleen *Trippel Flipper* -esityskokeilun rohkeuden altistaa esitys valosuunnittelun perustekijöitä kysyville tutkimusvaikutteille. Edellisestä kokemuksesta johtuen olen päätenyt ajattelemaan taiteelliseen tutkimukseen liittyviä teoksia erityisinä verrattuna teoksiin, jotka eivät ole osa tutkimusta.

Myös Stephen Scrivener (2002) tekee eron tavallisen taiteen tekemisen ja taiteiden tutkimuksen välille. Hänen mukaansa taideteosta ei pitäisi pyrkiä oikeuttamaan tiedon muotona. Tietäminen ei ole taideteoksen tarkastelun ensisijainen ulottuvuus eikä tiedon hankinta ole taidemaailman päällimmäisin tavoite. Teokset voivat kuitenkin tarjota tapoja nähdä ja olla, jolloin ne tuottavat kokemuksia tiedosta ja materiaalia tiedon muodostukselle. (Scrivener 2002)

Scrivenerin huomio pakottaa tarkentamaan käsityksiä teoksen ja tutkimuksen suhteesta. Tutkiva asenne ei vähennä teosten arvoa teoksina, päinvastoin, se voi avata teokselle uusia taiteellisia ulottuvuuksia. Taideteos ei kuitenkaan saisi käyttää tutkimusta ja siihen liittyvää teoriaa vain taiteen tekemisen katalyyttinä tai materiaalina. On oltava tarkka siinä, antaako taiteen tekeminen vastavuoroisesti eväitä tutkimukselle ja siihen väistämättä liittyville tiedonmuodostuksen ja kirjallisen artikuloinnin tarpeille. Pidän teoksen kirjallista reflektointia ja tiedon esittämistä tärkeänä, mutta en ole täysin samaa mieltä Scrivenerin kanssa mitä tulee taideteoksen sisältämään tietoon.

Pimeä projektin kohdalla moniaistinen kokeminen havainnollisti esityksen tasolla tutkimustehtäväni ja esityskohtaisen työkysymykseni hyvin konkreettisella tavalla. Jos ajatellaan hiljaisen tiedon vaikuttavan sanomattomissa käytännöissä kokemuksen tasolla, esitys muodosti yleisössä tietoa tapahtumisensa aikana. Samalla esitys myös käänsi osittain tiedon tuottamisen suunnan, tai tuotti tietoa paikallisesti esityskokemuksessa. Tavallisesti hiljaista tietoa tehdään näkyväksi kielellistämällä sitä. *Pimeä projektin* kohdalla osittain kielellinen ja teoreettinen tieto muuttui esityksen avulla koettavaksi ymmärrykseksi näkyvyyden ja pimeyden ulottuvuuksista ja vai-
kutuksista. Tietoa tutkimusaiheesta syntyi esityksessä.

15 Olen käsitellyt aihetta enemmän artikkelissa *What Can a Walnut Box Teach us About Artistic research?* (Humalisto 2008, 42–49)

16 Tutkimuksen näkökulma vaikutti sen sijaan tuotannon toimenkuvien tasolla, jossa haastoin valosuunnittelijan perinteisen työroolin toimimalla koollekutsujana.

1.5 VALOSUUNNITTELUN TUTKIMUKSEN KENTÄ

Minulla on ollut onni ja epäonni tehdä väitöstutkimustani suhteessa ammattialaan, jonka tutkimusperinne on lapsenkengissään. Valosuunnittelun tutkimus on kansainvälisessä mitassa vähäistä. Lähes koskematon aihepiiri tarjosi runsaasti aihevalintoja; se on suorastaan huutanut useiden asioiden käsittelyä. Olen kokenut saaneeni paljon liikkumatilaa tutkimusongelmien ja kysymyksien määrittelyyn, sekä omien tiedon tuottamisen tapojen valintaan ja kehittämiseen. Tämä ainutlaatuisen tilanne on pitänyt sisällään myös kääntöpuolia, mitkä ovat ilmenneet ongelmienä työn rajauksen, aineistollisen rikkauden ja sen käsittelyn suhteen. Dialogin käyminen lähes olemattoman tutkimusperinteen kanssa tuottaa helposti ohutta ja väkinäistä yksinpuhelua. Aihepiirin laajuuden ja tutkimusperinteen niukkuuden aiheuttamista ongelmista huolimatta tutkimukseni luo perustaa alan kotimaiselle tutkimukselle ja täydentää valosuunnittelun kansainvälisiä tutkimuksellisia näkökulmia.

Esittävien taiteiden valosuunnittelu on parinkymmenen viimevuoden aikana vakiinnuttanut asemansa taiteenalana, mutta silti ala tuntuu jäävän usein näkymättömiin esityksiä koskevissa tutkimuksissa, lehtikritiikeissä, arvioissa ja artikkeleissa. Valosuunnittelu sivutetaan kokonaan tai siihen viitataan hyvin lyhyesti. Valosuunnittelijat voivat osaltaan katsoa peiliin: he eivät ole tarttuneet kynään riittävän aktiivisesti ja osallistuneet keskusteluihin omien kollegiaalisten keskustelufoorumien tai teknologiapainotteisten julkaisujen ulkopuolella. Tutkusesimerkkejä, tutkimusmetodologioita tai edes analyyttistä ja kriittistä kirjoitusperinnettä valosuunnittelun alalta ei ole löydettävissä kuin nimeksi.¹⁷ Valosuunnittelun historian tutkimuksen alueella esimerkkeinä ovat Donald Murray (1970), Gösta Bergmanin (1977), Richard C. Beachamin (1994) ja Nigel Morganin (2005) teokset. Uudempaa tutkimuskirjoittamista edustaa Nick Hunt (2005). Suomessa analyyttisempaa keskustelua on syntynyt esimerkiksi Valo- ja äänisuunnittelun laitoksella professori Markku Uimosen luentoja ja kirjoitusten myötä. Teatterimuseo järjesti 2008 juhlanäyttelyn *Valovuosi*, jonka näyttelyjulkaisuun valosuunnittelija Tarja Ervasti kokosi suomalaisen valosuunnittelun kentän historiaa ja lähihistoriaa koskevaa tietoa. Näyttely toi itsessään näkyviin alan hiljaisia käytäntöjä.

Valosuunnittelun tutkimusperinteen vähäisyys korostuu teatterin ja tanssin akateemisen tutkimuksen rinnalla. Niiden tukea ei ole juuri saatavilla, koska alat pai-

17 En lue tähän mukaan valaistusteknologiaan tai ympäristö- ja sisustusvalaistukseen liittyvää insinööritieteiden tutkimusta, joista on useita esimerkkejä. Huolimatta siitä, että yhdistävänä tekijänä on valon käyttö, kysymyksenasettelut ja lähtökohdat ovat etäällä toisistaan.

nottavat perinteisesti esityksiä näytelmäkirjailijan, ohjaajan tai koreografin taiteena. Valon käyttöä saatetaan sivuta kyseisissä tutkimuksissa esitysten tai instituutioiden kuvailuissa, mutta hajanaiset viittaukset tuottavat hyvin sirpaleista detaljitietoa valosuunnittelusta. Alakohtaisen tutkimuksellisen tiedon kumuloiminen ja viiteverkostojen muodostaminen hankaloituu. Toinen tutkimusta vaikeuttava tekijä on kirjallisuuden laatu. Määrällisesti tarkasteltuna valaistustekniikasta on kirjoitettu erilaisia oppaita ja oppikirjoja aina 1930-luvulta asti. Kyseisten teosten käytettävyyden ongelmana on niiden näkökulmien silmiinpistävä samankaltaisuus. Niiden kaanoniin kuuluu annos historiaa, värioppia, valon laatuja ja kenties optiikkaa, sekä kunkin vuosikymmenen laitteistojen ja niiden käytön esittely. Teosten käyttötarkoitus on antaa käytännöllisiä perustaitoja jolloin niissä ei viljellä pidemmälle vietyä pohtivaa ja kyseenalaistavaa ajattelua.

Käyttämässäni lähteissä olen tukeutunut pääosin englannin- ja suomenkielisiin tutkimuksiin ja lähteisiin. Englanninkieliset termit ja kirjallisuus ovat saaneet perinteisesti suuremman roolin suomalaisessa valosuunnitteluopetuksessa, jolloin rajaukseni on suhteessa kansalliseen painotukseen. Kaikki lähteet eivät kuitenkaan edusta pelkästään angloamerikkalaisia näkemyksiä, sillä osa niistä on käännetty englanniksi tai suomeksi. Olen esimerkiksi käyttänyt Gösta Bergmanin ruotsinkielisen alkuteoksen englanninkielistä painosta. Samoin olen menetellyt Max Kellerin ja Hans-Thies Lehmannin saksankielisten teosten kohdalla, joista jälkimmäisestä olen lukenut myös suomenkielistä painosta.

Kellerin mukaan julkisen rahoituksen piirissä toimiva, repertuaariteatteriin painottuva saksalainen teatterikulttuuri poikkeaa anglosaksisesta teatterimaailmasta henkilöstörakenteeltaan. Anglosaksinen valotyö on jakaantunut voimakkaammin taiteellisiin ja teknisiin ammattikuntiin. (Keller 1999, 11–12) Saksankielisessä teatterikulttuurissa valaistusmestarille kuuluvat kummatkin toimenkuvat, mikä on ollut perinteenä myös suomalaisissa teatteritaloissa. Ranskankielisessä valosuunnittelukirjallisuudessa esiintyy brittiläisen Francis Reidin¹⁸ (1999) teos *Pratique de l'éclairage scénique. Matériel et applications pratiques*.¹⁹ Tämä tukee havaintoani siitä,

18 Olen käyttänyt saman kirjoittajan kahta muuta englanninkielistä teosta tässä tutkimuksessa.

19 Esimerkiksi Avignonissa toimiva Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS 2012. Références bibliographiques) sekä Fédération Nationale des Compagnies de Théâtre Amateur et d'Animation listaavat Reidin teoksen tärkeimpien alan oppikirjojen joukkoon (FNCTA 2008. Que la lumière soit: l'art de l'éclairage en pratique). Muuta opetuskirjallisuutta edustavat esimerkiksi Francois-Éric Valentin'n (1988) teos *Lumière pour le spectacle* sekä Yves Bonnat'in (1982) kirja *L'éclairage des spectacles*

että englanninkieliset valosuunnittelukäytännöt ovat levinneet myös ranskalaiseen ammattikulttuuriin.²⁰

Jäsenen valosuunnittelun tutkimuksen alaa pitkälle suhteessa julkaistuihin kirjoihin ja artikkeleihin, mitkä miellän eri etäisyyksille asettuviksi ”Saturnuksen” renkaiksi. Ensimmäisen kehän muodostavat suoraan valosuunnitteluun liittyvät teolliset tekstit, artikkelit ja tutkimuksellisella otteella kirjoitetut teokset. Toiseen kehään sijoitan valosuunnittelua koskevat ja alan sisäiseen keskusteluun osoitetut oppikirjat ja artikkelit. Kolmannen kehän muodostavat valosuunnittelua lähelle tulevat muiden taiteen alojen väitöskirjat tai tutkimukset ja artikkelit.

Valosuunnittelun akateeminen tutkimus

Valosuunnittelun alalta ei ole julkaistu Suomessa tohtorintutkintoihin liittyviä opin- ja taidonnäytetöiden selvitysosia tai väitöstutkimuksia. Ne ovat harvassa myös kansainvälisellä tasolla. Tiedossani on kolme valmisteilla olevaa väitöstutkimusta²¹, mutta vastaani on tullut ainoastaan amerikkalaisen tutkijan Donald Murray’n väitöskirja *The Rise of the Professional Lighting Designer to 1960* (1970), mikä käsittelee nimensä mukaisesti amerikkalaisten valosuunnittelijoiden ammattikunnan aseman ja arvostuksen muodostumista kentällä.²² Suomalaisesta näkökulmasta on kiinnostavaa miten Murray pyrkii jäsentämään valosuunnittelua tekevän ammattikunnan identiteettiä ja tavoitteita.

Murrayn pyrkiessä kuvailemaan amerikkalaisten valosuunnittelijoiden ammattikuntaa ja osoittamaan heidän työpanoksensa määrällistä ja taiteellista merkittävyyttä, hän onneksi väistämättä sivuaa joitakin valosuunnittelun tekemisen käytäntöjä. Samalla hän avaa ikkunan monien tänäkin päivänä esiintyvien käytäntöjen

20 Kansainvälisessä valosuunnitteluun liittyvässä käytännön kommunikaatiossa englanninkieliset lainasanat ovat yleisiä. Minulla on kokemusta ranskankielisestä ympäristöstä Belgiasta ja Ranskasta. Esimerkiksi ranskankielisessä ammattikielessä saatetaan käyttää sanoja: *dimmer*, *focus*, *gobo*, *patch*, *svoboda*. Toisaalta englanninkieleen ja sitä kautta suomenkieleen on vakiintunut ranskalaisen kehittäjänsä mukaan nimetty heitintyyppi *fresnel*.

21 Israelilaissyntyinen valosuunnittelija Yaron Abulafia tutkii valosuunnittelun ilmaisumahdollisuuksia nykyteatterissa (Abulafia 2012). Brittiläinen valosuunnittelija Nick Hunt valmistelee väitöstutkimusta aiheesta ”Repositioning the Role of the Lighting Artist in Live Theatre Performance”. (Hunt 2011) Valosuunnittelija Maaret Salminen valmistelee Teatterikorkeakoulussa väitöstutkimusta aiheesta: ”Avaruus ja punainen maailma. Havaintoja, kokemuksia ja kertomuksia teatteriesityksen visuaalisuudesta 4-6-vuotiaan lapsen silmin”.

22 Tutkimusta ei ole julkaistu, vaan käytössäni on ollut the University of Michiganista hankittu mikrofiliinikopio.

kehityshistoriaan. Tutkimuksesta syntyy helposti vaikutelma, että monet valosuunnittelun käytännöt ovat kehittyneet ja syntyneet New Yorkin Broadwaylla. Murrayn näkökulma näyttämövalaistuksen historiaan on kapeasti amerikkalainen, ja siitä puuttuu kunnollinen ristivalotus eurooppalaisten aikalaisnäkökulmien kanssa.

Akateemiseen viitekehykseen kirjoitetut artikkelit voisivat olla todennäköisempi valosuunnittelun tutkimuksen julkaisuformaatti, mutta olen löytänyt hyvin vähän materiaalia myös tältä suunnalta. Brittiläinen valosuunnittelija ja tutkija Nick Hunt (2005) on julkaissut artikkelin *Techne, Technology, Technician: the Creative Practices of the Mastercraftsperson* yhdessä teatterin tutkija Susan Melrosen kanssa. Artikkelinojautuu vahvasti aristoteelisiin teknen, poiesiksen ja epistemen käsitteisiin sekä esimerkiksi Martin Heideggerin, Donald A. Schönin ja Paul Cillierin näkemyksiin, joiden avulla kirjoittajat pyrkivät teoretisoimaan luovaa käytäntöä käyttäen esimerkkinä teatteritekniikan käsityötaidon osuutta valo-ohjelmoinnissa. Hunt on esitellyt myös valo- ja videosuunnittelua sekä valosuunnittelijan luovaa käytäntöä ja valonohjauksen kysymyksiä käsitteleviä papereita useissa tutkimuskonferensseissa. Hunt on myös toimittanut artikkelijulkaisua *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, jonka artikkeleissa sivutaan valosuunnittelua tutkimuksellisesti otteella. Esimerkiksi Birgit Wiens (2010, 25–40) on kirjoittanut edellä mainitussa julkaisussa artikkelin aiheesta *Modular settings and Creative Light: The Legacy of Adolphe Appia in the Digital Age*.

Suomessa valosuunnittelun korkeakoulututkimusta on ollut synnyttämässä valosuunnittelija ja valosuunnittelun professori Markku Uimonen, joka on tutkinut jatko-opinnoissaan valon estetiikkaa ja sen määrittelyn parametrejä. Teatterikorkeakoulun *Kirjoituksia* 1990–92 artikkelikokoelmassa julkaistun kirjallisen opinnäytteen (1992) jälkeen Uimonen on käsitellyt aihepiiriä useissa kansainvälisissä konferensseissa pitämässään esitelmissä. Uimonen on myös ylläpitänyt tutkimuksellista otetta Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen toiminnassa esimerkiksi *Digitaalisen valon ja äänen tutkimushankkeen* puitteissa.²³ Uimosen kriittinen ja kysyvä asenne valosuunnittelun peruselementtien suhteen vaikutti ratkaisevasti päätökseeni aloittaa jatko-opinnot

23 Tutkimushanke on alkanut vuodesta 2001 ja kohdistuu valosuunnittelun alueella:

- Valon todellisuuspohjaisen mallintamisen tutkimukseen ja koulutukseen esittämissä taiteissa, televisiossa, arkkitehtuuri- ja ympäristövalaistuksessa;
- Ennakkosuunnittelun ja lopputuloksen vastaavuuden tutkimiseen ja parantamiseen;
- Taiteellisen riskinottokyvyn parantamiseen ennakkosuunnittelua kehittämällä;
- Valodramaturgian mahdollisuuksien tutkimiseen 3-D mallintamisen ja animoidun digitaalisen storyboardin avulla;
- Valon ominaisuuksien ja taiteellisia mahdollisuuksia avaavien opetusvälineistön kehittelyyn;
- Liikkuvan valon ohjelmoinnin ja mallintamisen (WYSIWYG) ja siihen liittyvän estetiikan tutkimukseen. (VÄS 2011. Tutkimusprojektit)

ja tarkastella tutkimuksessani taiteenalan perustaa toisenlaisiin parametreihin kehittymällä: toimenkuviin, dramaturgian ajalliseen suhteeseen ja näkyvyyteen.

Valosuunnittelun suomalaisen tutkimukseen liittyy opintokoordinaattori Elisa Joron (1998) Teatterikorkeakoululle tekemä selvitys *Valo- ja äänisuunnittelija: Kuvaileva kenttätutkimus ammatti-identiteetistä, koulutuksesta ja työelämästä*. Selvitys perustui alan opiskelijoille ja ammattilaisille tehdyille kyselyille ja haastatteluille. Sen avulla olen peilannut omia käsityksiäni suomalaisen valosuunnittelijan toimenkuvasta ja identiteetistä, vaikka olen tietoinen selvityksen sidonnaisuudesta 1990-luvun lopulla vaikuttaneisiin käsityksiin.

Suomalaisten lavastustaiteilijoiden väitöstutkimukset sivuavat joiltain osin myös valosuunnittelun kysymyksiä. Laura Gröndahlin (2004) *Experiences in Theatrical Spaces* tarkastelee August Strindbergin Neiti Julie näytelmän viittä eri tekijöiden suunnittelemaa lavastusta. Reija Hirvikosken (2005) *Tahdon tiellä* avaa erityisesti naislavastajan asemaa ja roolia suhteessa ohjaajantyöhön ja esityksen tekemiseen. Kysymys identiteetistä nousee itseäni kiinnostavaksi näkökulmaksi hänen tutkimuksessaan. Poiketen edellisistä väitöstutkimuksista Liisa Ikosen (2006) Dialogista skenografiaa perustuu kokonaisvaltaisemmin tekijän omaan taiteelliseen työskentelyyn Hypnos -ryhmässä. Ikosen voimakkaan fenomenologisesta näkökulmasta huolimatta, hänen tutkimuksensa käytäntölähtöisyys ja kriittisyys työskentelyn vakiintuneita puitteita kohtaan luo yhtymäkohtia omaan tutkimukseeni. Kathleen Irwinin tutkimus *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance* (2007) käsittelee puolestaan ”löydettyjen tilojen” käyttöä esityksissä, ja tekijä tarkastelee mm. hylättyyn kanadalaiseen mielisairaalaan tehtyä *The Weyburn Project* -tuotantoa.

Lavastajien tekemien tutkimusten rinnalla on mainittava myös Annette Arlanderin (1998) taiteellinen tutkimus *Esitys tilana*, jonka tilapainotteinen tutkimusnäkökulma ja käytäntölähtöisyys tulevat huomattavan lähelle omaa työtäni. Kuvataiteen alalta valmistuneista tutkimuksista erityisesti kuvataiteilija Tarja Pitkänen-Walterin (2006) tutkimus *Liian haurasta kuvaksi* on inspiroinut minua pyrkimyksissään määrittellä kuvapinnan havaintokokemusta moniaistisena ja haptisena kokemuksena.

Valosuunnittelun alan oppikirjat ja artikkelit

Murrayn tavoin brittiläinen valosuunnittelija Nigel Morgan (2005) käsittelee valosuunnittelijoiden ammatillista historiaa teoksessaan *Stage Lighting Design in Britain, The Emergence of The Lighting Designer, 1881–1950*. Morgan pyrkii kirjassaan sel-

ventämään miten brittiläinen valosuunnittelijoiden ammattikunta muodostui ja mitkä tekijät siihen vaikuttivat. Hän on valinnut kirjansa aloituspisteeksi sähkövalon käyttöönoton ja päättää aiheen käsittelynsä valosuunnittelun ensimmäiseen aaltoon 1950-luvulle. Morganin kohdalla on kiinnostavaa se, että hän määrittelee itsensä valosuunnittelijan ammattia harjoittavaksi kirjoittajaksi, jolle on ollut kirjansa taustatutkimuksessa etua omakohtaisesta käytäntöjen tuntemuksesta. Hän osoittaa tekstinsä ensisijaisesti toisille valosuunnittelijoille, tavoitteenaan kartuttaa ymmärrystä ammattikunnan menneisyydestä. (Morgan 2005, 13)

Valosuunnittelun historiallista tutkimusta edustaa myös Gösta Bergmanin teos *Lighting in the Theatre* (1977). Teos nauttii yhä arvostusta valosuunnittelun alalla ja sen löytää useamman valosuunnittelun alan kirjan lähdeluettelosta. Tutkimuksen mitat täyttävä teos on hyvin kirjoitettu, perusteellinen historiateos, joka tarjoaa runsaasti kiinnostavia otteita ja yksityiskohtia eri aikalaislähteistä. Teoksen eurooppalais-skandinaavinen näkökulma tuntuu suomalaisesta lukijasta tutulta. Teos esittelee aluksi lyhyesti valon optista tutkimusta sekä näkemisen fysikaalista ja psykologista puolta, jonka jälkeen kirjoittaja käsittelee valaistuksen historiaa keskiajan liturgisista näytelmistä alkaen. Bergman kirjoittaa sulavasti valaistustekniset ja esteettiset-dramaturgiset näkökulmat toistensa lomaan. On valitettavaa, että kirjan näkökulma ulottuu ainoastaan 1950-luvun valodramaturgiaan, sivuten Piscatorin, Svobodan ja Brechtin näkemyksiä.

Valosuunnittelun alalla on kirjoitettu lukuisia oppaita ja oppikirjoja. Niiden rakenne vaikuttaa muodostuvan suureksi osaksi samalla tavalla: aluksi käsitellään valon teoriaa ja optiikkaa, sekä laitteita, sen jälkeen esitellään valaistusmetodi tai metodeita esimerkkeineen. Uusimmissa on käsitelty sovellutuksia esityslajeittain ja lopuksi teokset antavat esimerkkejä valokartoista ja muusta teknisestä dokumentaatiosta. Olen käyttänyt esimerkiksi Frederick Benthamin (1955), Stanley McCandlesin (1984), Neil Fraserin (1999), Max Kellerin (1999) Jeffrey Ostin (1954), Francis Reidin (1995 ja 1998) ja Lee Watsonin (1990) oppikirjoja. Olen käyttänyt teoksia peilinä kun olen yrittänyt muodostaa käsitystä valosuunnittelun vakiintuneista ominaispiirteistä, metodeista ja käytännöistä.

Minulle tärkeä alan oppikirja on Richard Palmerin *Lighting Art, The Aesthetics of Stage Lighting Design* (1985), jonka tekijä on tarkoittanut valosuunnittelun opetuksen, ja myös kehittyneemmille suunnittelijoille. Palmer ei kirjassaan pyri puhumaan niinkään valaistuskalustosta tai kuvailemaan erityisiä kalustoasetteluita tiettyjen suunnittelukonseptien valokarttojen aikaansaamiseksi. Syynä on osaksi kirjoittajan havainto siitä, että yksityiskohtaiset ja laajat esimerkit alan oppikirjoissa eivät koskaan sovellu suoraan lukijan tarpeisiin. Hänen mukaansa huomio on suun-

nattava valosuunnittelun ideoihin, siihen miten suunnittelukonseptin kehittyminen ja mitä tekijöitä on tuon prosessin aikana otettava huomioon. (Palmer 1985, xii)

Palmerin analyttinen valosuunnittelun tarkastelu ja siihen liittyvien esteettisten osatekijöiden jäsentäminen erottaa teoksen aikansa valosuunnittelua käsittelevistä kirjoista. Vaikka kirja ei ole enää tuore, se tarjoaa moniin muihin metodioppaisiin ja teknispainotteisiin teoksiin verrattuna esittävien taiteiden uudempiin haasteisiin paremmin vastaavia näkökulmia. Teoksen painoarvoa lisää tutkimukseni viitekehyksessä sen keskeinen asema suomalaisessa valosuunnittelun koulutuksessa; se liittyy oleellisena osana omaan koulutukseeni. Muuhun alan kirjallisuuteen verrattuna teos on muokannut merkittävästi käsityksiäni valosuunnittelusta. *Lighting Art* on siten muokannut useamman sukupolven valosuunnittelijoiden käsityksiä hyvän käytännön perusteista ja edustaa eräällä tavalla hyväksyttyä konventiota.

Palmer tuo teoksessaan esille sen, miten valosuunnittelun lähempi tarkastelu paljastaa siihen liittyvien mahdollisuuksien monimutkaisuuden ja miten kaikki näyttämövalaistuksen muuttujat voidaan ottaa haltuun perehtymisen avulla. Oppiminen alkaa valon tutkimisesta (investigation), ja se edellyttää harjoittelua, kokeilua ja havaintojen tekemistä. Ymmärryksen kartuttaminen edellyttää vuosien kokemusta esteettisten periaatteiden soveltamisesta. (Palmer 1985, 216) Palmer ei tarkoita edellisellä akateemista tutkimusta vaan kuvailee alalla tarvittavaa dialogia käytännön ja teorian välillä. Taiteilijan suhde omaan taiteeseensa ja tiedon tuottamiseen tulee näin huomattavan lähelle taiteellisen tutkimukseni suhdetta käytäntöön ja tiedonmuodostukseen.

Joidenkin suomalaisten valosuunnittelijoiden opetustoimintaan, opiskeluun tai taiteenalan keskusteluihin liittyvissä kirjoituksissa on esiintynyt kiinnostavia näkökulmia. Valosuunnittelija Tarja Ervasti on perehtynyt valon historiaan, josta hän on kirjoittanut esimerkiksi Teatterikorkeakoulun verkko-oppimateriaaleja sekä Teatterimuseon tekemän *Valovuosi* -näyttelyn näyttelyjulkaisuun. On myös syytä mainita valosuunnittelija Mia Kivinen, joka toteutti historiantutkimuksellisen maisterin opinnäytteensä Valo- ja äänisuunnittelun laitokselle amerikkalaisesta valosuunnittelun naispuolisesta pioneerista Jean Rosenthalista. Kivisen Yhdysvaltoihin suuntautuneen aineistönhakumatkan ansiosta pääsin edellä mainitsemani Murrayn väitöskirjan jäljille. Valosuunnittelun tutkimuksellista otetta on myös rikastuttanut valosuunnittelijan, esitys- ja kuvataiteilijan koulutuksen saanut Terike Haapoja, jonka kirjoitukset ja teokset ovat herättäneet hyviä kysymyksiä myös valosuunnitteluun liittyen. Heidän lisäksi olen myös viitannut valosuunnittelijoiden haastatteluihin tai lausuntoihin muiden kirjoittamissa lehtiartikkeleissa.

Oman lukunsa suomalaisen valosuunnittelun kentällä muodostavat Teatterimu-
seon ns. Puurusen arkistot. Ohjaaja ja teatterinjohtaja Sakari Puurunen osallistui
1950 ja -60-luvuilla aktiivisesti keskusteluun näyttämötekniikan kehityksestä ja
taiteellisista ilmaisumahdollisuuksista. Osa kirjoituksista käsittelee erityisesti näyt-
tämövalaistusta. Olen käyttänyt Puurusen arkistoista löytynyttä luonnosta Tampe-
reella järjestetyn valaistuskurssin opetusmateriaalista, jossa hän käsittelee valon-
käytön mahdollisuuksia otsikolla *Valaistus näyttämöllisen ilmaisun osana*.²⁴ Teksti
antaa käsityksen siitä, millä tasolla kansallinen valosuunnittelu tuolloin oli ja mitä
asioita pidettiin tavoiteltavina. Kuten englanninkielinen valosuunnittelun oppikir-
jallisuus, Puurusen luentoluonnos tuo esiin taidekäsityksiä ja käytäntöjä toivotta-
vasta tai esimerkillisestä valonkäytöstä. Vuoden 1966 kurssiohjelman mukaan Puu-
runen on luennoinut myös valaistuksen suunnittelusta sekä valaistusharjoitusten
merkityksestä ja ennakkoimenpiteistä (Valaistuskurssiohjelma 1966).

Puurusen ohella edellä mainitun kurssin järjestämiseen osallistui myös Tampe-
reen Työväenteatterin valaistusmestari Raimo Putkonen, jonka kirjoituksia julkais-
tiin teatteri lehdessä. Kirjoitukset käsitelivät mm. vuoden 1958 valaistuskurssia,
valoa teatterin tärkeimpänä tehokeinona (1960a), valonheittäjiä (1960b) ja valon
väriä (1960c).

Taidekorkeakoulujen väitöstutkimusten ja valosuunnittelun oppikirjojen lisäksi
olen käyttänyt lähteitä, jotka käsittelevät esitysteoriaa sekä teatterin ja tanssintutki-
musta. Keskeisessä asemassa on Hans-Thies Lehmannin (2010) teos *Draaman jäl-
keinen teatteri*, joka on aiemman englanninkielisen painoksen (2006) myötä auttanut
suomalaisia tekijöitä hahmottamaan teatterin ja esitystaiteen kentässä ilmenneitä
muutoksia 2000-luvulla. Itselleni teos on tarjonnut tukevan selkänöjan valosuun-
nitteluun heijastuvien muutosten jäsentämisessä. Olen tietoinen, että Lehmannin
näkökulma liittyy länsimaisen teatterin perinteeseen, ja kuten ohjaaja Katariina
Numminen (2010) huomauttaa, draaman jälkeinen teatteri on nykyteatteria kape-
ampi näkökulma. Käsitteen merkitys on jossain määrin ylikorostunut, vaikka nyky-
teatteria voi lähestyä teatterillisuutta laajemmin esityksen tai sen kulttuurillisten
kytkentöjen avulla. (Numminen 2010, 23) Toisaalta valosuunnittelun perinteessä
teatterin näkökulma ja vaatimukset ovat vaikuttaneet ammattialaan huomattavissa
määrin. Richard Schechnerin (1969) kuusi ympäristönomaisen teatterin aksioomaa

24 Tampereen valaistuskurssi järjestettiin ainakin vuosina 1958 ja 1966. Puurusen
korjausmerkintöjä sisältävän luentoluonnoksen kirjoitusajankohta on epäselvä, koska
ensimmäisen sivun yläalaitaan on päivätty lyijykynällä vuosiluku 1955 joka on varustettu
kysymysmerkillä. Kyseinen teksti on epäilemättä pohja, jota hän on muokannut ja parannellut
luentojaan varten.

ovat minulle relevantteja jäsennyksiä niiden iästä huolimatta. Ne muistuttavat myös siitä, miten tuoreelta vaikuttavat näkökulmat ovat esiintyneet jo aiemmin historiassa ja miten ne löydetään uudelleen eri aikakausina.

1.6 ESITYSKOHTAISET TYÖKYSYMYKSET

Jokainen tohtorintutkintooni kuuluva valosuunnittelu toteutti omasta näkökulmastaan asettamaani, aluksi intuitiivista, myöhemmin kielellisesti artikuloitunutta, yleistä tutkimustehtävää, jota kutsun ”toisin tekemiseksi”. Asetin kyseisille esityksille myös niiden keskinäistä erilaisuutta kunnioittavia työkysymyksiä ja huomiopisteitä. Olen jäljittänyt työkysymyksien kehittymistä tutkimussuunnitelmien (TS) avulla.

Aloittaessani työskentelyn vuonna 2001 tulevien esitysten tuotantosuunnitelmat ja työryhmät eivät olleet vielä selvinneet. Saatoin ainoastaan kaavailla tekeväni vuonna 2003 ensimmäisen tutkintooni liittyvän esityksen ja antaa koko esityssarjalle tutkimuksellisia tavoitteita hyvin abstraktilla tasolla.²⁵ Ei ollut mielekästä päättää etukäteen esitystä koskevia työkysymyksiä ennen ymmärrystä tulevan esityksen luonteesta. Tutkimuksen ja taiteen tekemisen välinen suhde on dialoginen, jolloin taiteellisen tutkimuksen osana toteutuva taiteellinen työskentely saa, jos sen ei suoraan tule, ottaa vastaan vaikutteita ja ehdotuksia. Katsoin kuitenkin, että oli myös tutkimukseni etu, mikäli kohdistin esityksiin kysymyksiä, jotka voisivat saada niiden puitteissa vastauksia.²⁶ Sitä mukaan kun esityssarjan yksittäiset esitykset alkoivat hahmottua, muodostin niille räätälöityjä työkysymyksiä, joita saatoin muotoilla ja tarkentaa esitysprosessin aikana.

Kudelma -tanssiesityksessä kysyin mahdollisuutta ”koota sirpaleinen koreografia valaistuksen avulla”, jossa ”simultaanisten liikkeellisten tapahtumatasojen kytkeminen, rinnastaminen ja merkitysten antaminen” tapahtui valon avulla (Humalisto,

25 Suunnittelin kaksivaiheista esityssarjaa. Ensimmäisessä vaiheessa yhtä koreografiaa esitettäisiin erilaisen valosuunnittelujen kanssa. Toisessa vaiheessa tarkoitukseni oli toimia käänteisellä tavalla: yksi valosuunnittelu tarjosi muuttumattoman puitteen usealle eri tanssikoreografialle. (Humalisto. TS 15.10.2001)

26 Esimerkiksi *Kudelman* koreografian ja valosuunnittelun suhteeseen liittyvä työkysymykseni ei olisi voinut saada vastausta *Pelto - ankara moraliteetti* -esityksen puitteissa, koska esitys ei ollut lähtökohtaisesti tanssiesitys. En voinut myöskään vaikuttaa ohjaajan varhaisessa vaiheessa muodostamaan ohjaussuunnitelmaan luodakseni *Kudelman* kaltaista merkitysten ja rakenteen epälineaarista muodostumistapaa.

TS 29.10.2002).²⁷ Sirpaleisella koreografialla tarkoitin, että esityksen koreografiaa ei valmistettaisi lineaariseksi koreografin määrittelemäksi merkityskokonaisuudeksi, kuten tavallisesti. Näin työskentelyn aloituspisteet saatiin valon- ja liikkeen alueilla aidommin lähemmäs toisiaan. Koreografisen työskentelyn pohjana olivat sovitut valaistusmaailmat ja niistä kehittyneet teemat ja liikepalat, joita ei valmistettu tiettyyn järjestykseen (Humalisto, TS 2.4.2003).

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen jakaantuminen installaationomaiseen ja perinteisen muotoiseen näytökseen tarjosi kiinnostavan aselman valosuunnittelun ajankäytön tarkasteluun. Olin ensisijaisesti kiinnostunut, mitä tapahtuisi kun valaistus pyrkii pysymään installaatio-osuudessa staattisena, mutta silti esiintyjien toiminnan ansiosta dramaturgisesti muuttuvana. (Humalisto, TS 2.5.2004) Asetelma artikuloitui kysymykseksi, miten yksi valotilanne voi rakentaa valaistuksen dramaturgiaa vivahteikkaasti ja elävästi? (Humalisto, TS 29.9.2005) Mielenkiintoani lisäsi se, että toisessa näytöksessä valaistuksella on perinteisellä tavalla aktiivinen rooli dramaturgisessa jäsentämisessä. Esitysprosessin aikana mukaan liittyi myös muita työskentelyn herättämiä sivukysymyksiä, jotka liittyivät työryhmän muodostamaan ”esineen” käsitteeseen. Kysyin valosuunnitteluni mahdollisuutta toteutua valoesineinä, muiden esityksen esineiden ympäristössä. (Humalisto, TS 29.9.2005)²⁸

Varjojen huone -tanssiesityksen kohdalla työkysymykseni kohdentuivat esityksen tematiikkaan liittyvien tila-ajallisten tasojen ilmentämiseen valon avulla. Työskentelyn tarkastelu nousi työprosessin aikana ja sen jälkeen keskeiseksi ja kiteytyi tutkimussuunnitelmani kysymykseen: Miten voi tehdä toisin vanhan tai tutun työtavan pohjalta? (Humalisto, TS 29.9.2005) Työskentelin tutun työparini kanssa ja tiedostin henkilökohtaisella tasolla rakentuneiden mielekkäiden konventioiden olevan vaikeampia kyseenalaistaa verrattuna esityksen tekemisen yleisempiin vakiintuneisiin rakenteisiin, puitteisiin ja toimintatapoihin.

Pimeä projekti -esitys ja sitä edeltävä työskentelyprosessi olivat jatkuvassa kysymisen tilassa olemista valosuunnittelun, ja myös esityksen perusasioiden äärellä.

27 Varhaisessa tutkimussuunnitelmassani toin esille myös kysymyksiä valosuunnittelun määrittelystä asemasta ja merkityksestä: Mitä on valosuunnittelu taidemuotona? Miten valaistuksen laadukkuus määritellään? Mikä on valosuunnittelun suhde esityksen muihin osa-alueisiin? Mikä on valosuunnittelun merkitys teoksen sisällön välittämisessä? Voiko valaistuksella olla oma esityksestä poikkeava sisältönsä? Mikä on valosuunnittelun suhde moderniin ja jälkimoderniin? (Humalisto, TS 29.10.2002).

28 Työryhmän käyttämä esineen käsite oli peräisin Anthony Howellin psykoanalyttisesta ajattelusta vaikutteita saaneesta esitystaiteen määrittelyistä esiintyjään, materiaaleihin ja yleisöön. (Howell 2002, 61–66)

Pimeä projekti -tuotannossa minua kiinnostivat erityisesti kolme kysymystä: Miten valaistus voi ilmentyä vastakohtansa pimeyden avulla? Mitä seuraa siitä, että valosuunnittelu on sidottu katseeseen ja näkemiseen? Miten valosuunnittelu voi toteutua esityksessä ilman, että se voidaan katsella havaita? (Humalisto, TS 29.9.2005)

1.7 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA SEN MUODOSTUMINEN

Tutkimustehtäväni on ollut jäljittää ja synnyttää vaihtoehtoisia työskentelytapoja ja suunnitteluratkaisuja omissa valosuunnitteluissani. Tätä laajaa ja asenteen omaista toimeksiantoani kutsun toisin tekemiseksi, joka pitää sisällään oletuksen vakiintuneiden käytäntöjen olemassa olostä ja niihin nähden toisenlaisista valinnoista.

Koska en löytänyt alussa sopivaa tutkimuksellista metodia ja teoreettista viitekehystä laadullisen tutkimuksen hallitsemista esimerkeistä, eikä minulla ollut vuosikymmenten ammattikokemusta, minun oli hankalaa rajata laajasta ammattikentästä selkeää tutkimuskohdetta ja kysymystä. Yrityksistäni huolimatta, en löytänyt mielekästä tutkimusesimerkkiä ja siihen liittyvää teoriamaastoa, joiden avulla olisin voinut alkuvaiheessa artikuloida, rajata ja kohdentaa tutkimuskysymyksiä. Lähdin liikkeelle taiteellisen työskentelyn avulla ja suhtautumalla kriittisesti vallitsevien käytäntöjen olettamaan valosuunnittelun tekemisen tapoihin. Ratkaisuni oli käytäntölähtöisyydessään hyvin yksinkertainen: jouduin hyväksymään sen, että en tiennyt tutkimuskohteestani mitään täsmällistä. Luotin ymmärrykseni täsmentyvän käytännön työskentelyn tuloksena, mitä Haseman ja Mafe (2009) ovat pitäneet tärkeänä käytäntölähtöisessä tutkimuksessa (Haseman & Mafe 2009, 214).

Käytäntölähtöinen toimintatapani ei estänyt minua kuitenkaan yrittämästä etsiä koida tutkimustani. Ensimmäisissä tutkimussuunnitelmissani puhuin valaistuksesta nykytanssiteoksen muuttujana ja esityksen tulkintaa määrittävänä osa-alueena. Olin tiedostanut valosuunnittelun aseman ongelmallisuuden esityskokonaisuuden osana ja omaa identiteettiä tavoittelevana taiteen alana. Halusin tehdä tutkimukseni puitteissa esityksiä, jotka murtautuisivat ulos, lähtöoletukseni mukaan, sille annettusta roolista muille alisteisena osa-alueena.

Kudelma -tanssiesitystä varten toteuttamani harjoitelma, *Trippel Flipper* oli hyvä esimerkki intuitiivisesta hakeutumisestani kohti tutkimukseni aihepiiriä, sisältöä ja metodeita, taiteellisen työskentelyn avulla. Sivusin kokeiluesityksessäni vaihtoehtoisia työskentelytapoja ja suunnitteluratkaisuja monella tavalla, kiinnittäessäni huomioita perinteisiin työskentelyrooleihin ja valosuunnittelun esteettisiin malleihin esitysten tekemisessä. (Humalisto 2008, 44–45) Asetelma, jossa pyrin

tiedostamaan valosuunnitteluun vaikuttavia konventioita ja löytämään niille vaihtoehtoja, oli jo muotoutumassa *Trippel Flipper* -kokeilussani. Työskentelyni yhdisti taiteen tekemistä ja tutkimusta, esityksen tekemisen kielellä käytyä ajattelua ja artikulointiyrityksiä tutkimuskysymyksen suuntaan.

Tutkimustehtäväni täsmentyi nykyiseen muotoonsa vasta *Kudelma* ja *Pelto – ankara moraliteetti* -esitysten työprosessien jälkeen, jolloin edessäni oli vielä kaksi esitystä. Tässä työni vaiheessa pidin aiempia tutkimusotsikoitani kestävämmän epätarkkoina suhteessa taiteelliseen työskentelyyni.

”Kiusallista ei suinkaan ole se, että ajatukset täsmentyvät, kehittyvät ja muuttuvat. Muutos kertoo matkanteon jatkumisesta, se on hyvä merkki. Kiusallista on lähinnä vanhan tutkimusotsikon kummittelu virallisissa yhteyksissä: listoilla, rekistereissä ja tiedotteissa. Uuden tutkimussuunnitelman laatiminen on tuonut pintaan myös toteutuneiden töiden ongelman, miten ilmaista uudet tulkinnot työn merkityksestä suhteessa vanhoihin?”
(Humalisto, *Kudelman tarkastelua* 5.9.2005)

Havaitsin, että neljästä tohtorintutkintoon kuuluvasta valosuunnittelusta oli muodostumassa hyvin heterogeeninen kokonaisuus. Esitykset toteutuivat eri työskentelytavoilla, erilaisissa työryhmissä ja tuotantokehyksissä. Niiden estetiikka ja esitysmuodot poikkesivat myös toisistaan. Huolimatta siitä, että olin pyrkinyt muokkaamaan työskentelyrooleja ja puuttumaan esityksen tekemisen toimintakulttuuriin ja puitteisiin, en osannut nähdä sitä tutkimuksellisesti merkittävänä. Toimenkuvien ja toimintakulttuurin muuttaminen olivat enemmän keinoja, joiden avulla saatoin päätyä itse asiaan – perinteisistä malleista poikkeaviin valosuunnitteluratkaisuihin lopullisessa esityksessä.

Niin kauan kuin pidin kiinni visuaalisuuteen keskittyvästä näkökulmastani en pystynyt näkemään yhtäläisyyksiä esitysten välillä. Lopulta ymmärsin, että työskentelyyn liittyvät ratkaisuni olivat yhtä oleellisia kuin visuaalisuuteen kohdistuvat ratkaisut. Ne olivat yhteydessä toisiinsa. Tämän jälkeen havaitsin selvästi, millä logiikalla työskentelyni oli ohjautunut tohtorintutkintoon kuuluvissa esityksissä. Toisenlaisen tai vaihtoehtoisen valosuunnittelun tekemisen tuli pitää sisällään niin tekeminen kuin lopputulos.²⁹ Ymmärryksenä tavoitti viimein intuitioni, minkä jälkeen tutkimustehtäväni kielellinen artikulaatio tuli mahdolliseksi. Nyt muotoilen

29 Tämä hahmotus tulee selvästi esiin tämän kirjallisen selvitysoosan rakenteessa, jossa ensimmäinen luku käsittelee valosuunnittelun tekemistä toimenkuvien näkökulmasta, kahden jälkimmäisen luvun keskittyessä staattisen valotilanteen ja valosuunnittelun näkyvyyssuhteen tarkasteluun.

sen seuraavasti: tehtävänäni oli jäljittää ja synnyttää vaihtoehtoisia työskentelytapoja ja suunnitteluratkaisuja omissa valosuunnitteluissani.

1.8 TAITEILIJAT, TAIDETEOKSET JA INSPIRAATION LÄHTEET

Tutkimukseeni on vaikuttanut erityisesti kaksi hyvin erityyppistä taiteilijaa ja teosta. Näistä ensimmäinen on kirjailija Junichiro Tanizaki ja hänen kaunis pohdintansa *Varjojen ylistys* (2006). Lyhyt kirjoitus kertoo valon, hämäryyden ja pimeyden merkityksestä länsimaistuvan Japanin arkiympäristössä. Valon ja pimeyden estetiikkaa käsittelevä teos on inspiroinut valosuunnitteluani erityisesti *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esitysten kohdalla.

Toinen vaikuttaja on elokuvaohjaaja Derek Jarmanin elokuva *Blue* (1993). Elokuva käsittelee ohjaajan omaa kuoleman hyväksymisen prosessia, mikä konkreetisoituu hänen elämässään asteittaisena sokeutumisenä. Visuaaliselle ihmiselle näön menettäminen edustaa itsessään kuoleman esikartanoa, jossa rappeutuvien reseptorien viimeinen ärsyke tuottaa sinisen valon aistimuksen. Jarman saattaa yleisönsä tämän viimeisen näköaistimuksen äärelle; elokuvateatterin valkokankaalle heijastuu staattinen sininen suorakaide koko sen kesto ajan. Teos on oikeastaan kuunnelma, joka koetaan erityisissä olosuhteissa. Teoksen tinkimätön katsojasuhde on vaikuttanut erityisesti *Pimeä projektin* taustalla ja valanut uskoa mahdollisuuteen kokemuksellistaa kirkkaalla tavalla teoksen tema sekä sen taustalla olevaa tutkimuksellista ajattelua.

Sigmund Freudin (2005) ajatukset *epäkotoisuudesta* ovat kiehtoneet minua esityksissä *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti*. Tutun henkilön tai asian näyttäytyminen outona ja vieraana liittyy tilanteisiin jossa näköaistiin perustuva tunnistaminen vaikeutuu valon puutteen vuoksi. Freudin käyttämä kauhutarinaversio silmiä puhkovasta *Sannoittajasta* (Der Sandmann) nostaa myös esiin riippuvaisuutemme näköaistista (Freud 2007, 42–45).

Olen nähnyt valosuunnittelijoiden teoksia, jotka ovat vaikuttaneet minuun ja tutkimukseeni. Markku Uimosen [post]modernilla tavalla Savonlinnan oopperajuhlille visualisoima pienoisooppera *Ihmisen ääni* (1993) oli nuorelle valoassistentille tuulahdus tuoretta esteettistä ajattelua. Tülay Schakirin älykkäät valoteokset vuoden nuori taiteilija näyttelyssä 2003 sekä hänen visuaalisesti yllättävät valosuunnittelunsa Arja Raatikaisen *Tunneli* (2001) ja Ismo-Pekka Heikinheimon *Ornament* (2002) -tanssiteoksiin ovat rikastuttaneet suomalaista valosuunnittelua. Kuvataiteilija Terike Haapojan lämpökamerakuviin perustuvat elämän ja kuoleman rajaa

pohtivat videoinstallaatiot *Entropy* (2004), sekä *In and out of time* (2005) ovat kettaneet minua syvästi. Samalla vaikutuin Haapojan valitseman värillisen infrapunateknologian ristiriitaisesta kauneudesta. Esitysinstallaatio *Diakronia eli Ajan valvomisesta* (2005) oli kiehtova matka ajan kokemiseen. Valosuunnittelija Tarja Ervastin ja valo- ja äänisuunnittelija Ilkka Volasen valo- ja ääni-installatio *Shadow takes a Walk* (1994) tarjosi arvokkaan esimerkin valon ja äänen mahdollisuuksista ilman näytelmätekstiä ja esiintyjä. Äänisuunnittelija Mikko Hynnisen, arkkitehti Thomas McIntoshin ja säveltäjä Emmanuel Madanin teos *Ondulation* (2002) esiteli hypnoottisen sävellyksen vedelle, äänelle ja valolle. Vailla inhimillistä ”esiintyjää”, teos oli samalla hyvä esimerkki esityksen tekemisestä toisista lähtökohdista. Valosuunnittelija Mia Kivisen, äänisuunnittelija Johanna Stormin ja lavastaja Salla Salinin *Kolme huonetta* (2010) edustaa myös selkeästi suunnittelijälähtöistä esityskonseptia.³⁰

Esimerkkinä runoudesta voin mainita Sinikka Kallio-Visapään suomentaman T.S. Eliotin (1988) runokokoelman *Neljä kvartettia*, joka tuli minulle läheiseksi Kirsi Monnin *Aika-kvartetti* -teoksen (2005) valmistusprosessin myötä. Runokokoelma pohtii myös nykyihmistä puhuttelevasti, maailmassa olemista tavalla, joka lähestyy fenomenologista filosofiaa. *Neljän kvartetin* pohdinnat tulevat joiltain osin lähelle Martin Heideggerin (2005) ajattelua. Hänen huomionsa ”silleen jättämisestä” sekä ”laskevasta ja mietiskelevästä ajattelusta” on muistuttanut minua valosuunnittelun ennakoivasta luonteesta (Heidegger 2005, 14–16). Se on samalla inspiroinut pohtimaan mahdollisuutta suhtautua valosuunnitteluun toisella tavalla.

1.9 TUTKIMUKSEN KULKU

Väitöstutkimukseni kattaa kokonaisuutena noin kymmenen vuoden pituisen ajanjakson, jonka alkupiste sijoittuu jatko-opintosuunnitelmani hyväksymiseen kesällä 2001. Tutkimukseni kulun voi jäsentää eri tavoin. Kronologisesti ajateltuna hahmotan kolme erityyppistä jaksoa. Ensimmäinen jakso liittyy tutkimukseni käynnistämiseen jatko-opintoihin kuuluvien teoria- ja metodikurssien sekä *Trippel Flipper* -esityskokeilun ja *Kudelma* -tanssiesityksen tuotantosuunnittelun avulla 2001–2002. Tämä vaihe piti sisällään paljon epävarmuutta oman taiteellisen työskentelyn suhteesta tutkimuksen akateemiseen perinteeseen ja 2000-luvun alussa

30 Teoksen alullepanijoina toimivat valosuunnittelija, äänisuunnittelija ja lavastaja, jotka kutsuivat mukaan kolme tanssija-koreografia vasta teoksen valo-, ääni- ja tilasuunnittelun jälkeen.

kehittymässä olevaan taiteellisen tutkimuksen kenttään. Ongelmia aiheutti myös oman valosuunnittelun tutkimusperinteen olemattomuus. Läsä oli ainoastaan musertavalta vaikuttava akateeminen perinne, jonka yhteydet valosuunnittelun tutkimiseen esitysten avulla vaikuttivat etäisiltä. Jatko-opintoihin liittyvien opintojaksojen, kuten laadullisten tutkimusmenetelmien ja taiteen filosofian antamat virikkeet olivat sinänsä kiinnostavia, mutta koin niiden soveltamisen valosuunnittelun tutkimiseen vaikeana. Ainoa asia, joka minulle oli selvää alusta alkaen, oli itsereflektoiva käytäntölähtöisyys: halusin tuottaa tietoa omasta ammattialastani tekemällä esitysten valosuunnitteluita. Sitouduin implisiittisesti hermeneuttisesti värittyneeseen käsitykseen käytännön ja teorian suhteesta. Hahmotin toimintaani vuorovaikutuksena taiteellisen työskentelyn ja tutkimuksellisen ajattelun välillä³¹, jossa ymmärrykseni tutkimuksen kohteesta muodostui, muuttui ja täsmentyi matkan varrella.

Toinen jakso tutkimuksessani liittyy neljän taiteellisen työn valmistamisen vuosiin 2003–2007. Tanssiteos *Kudelma* toteutui Mediakeskus Lumeen studionäytämölle toukokuussa 2003. Toteutin esitykseen valosuunnittelun ja lavastuksen, sekä toimin työryhmän vetäjänä. *Pelto – ankara moraliteetti* -esitys sai ensi-iltansa Teatterikorkeakoulun teatterisalissa tammikuussa 2005. Tässä teoksessa vastasin esityksen valosuunnittelusta. Helmikuussa 2006 Zodiak- Uuden tanssin keskuksessa ensi-iltansa saaneessa *Varjojen huone* -tanssiesityksessä toimin koreografin tuotannollisena työparina ja tein esityksen valo- ja tilasuunnittelun. *Pimeä projekti* -esitysprojektissa olin esityskonseptin perustaja ja työryhmän vetäjä. Infrapunavalo- ja valvontakameroihin perustuva valo- ja tilasuunnitteluni toteutui poikkeuksellisen läheisessä yhteistyössä videosuunnittelun kanssa. Esitysprojeektista toteutettiin kolme esitysjaksoa, joista Kiasman /teatteri.nyt- festivaalille syyskuussa 2006 toteutettu versio on esitarkastettu osana tohtorintutkintoani.³²

Kolmas jakso tutkimuksessani liittyy havaintojen ja kokemusten arviointiin selvitysosaa varten vuodesta 2007 lähtien. Tässä jaksossa tärkeää osaa näytteli osallistumiseni kansainväliseen visuaalisen kulttuurintutkimuksen jatko-opiskelijatyö-

31 Tässä mielessä toimintatapani muistutti Martin Heideggerin ajatusta hermeneuttisesta kehästä, jossa subjektin ja maailman välillä vallitsee keskinäinen vuorovaikutus. Tässä näkemyksessä kokonaisuuden ja yksityiskohtien järjestystä ei voi kiinnittää, vaan ymmärrys edellyttää heittäytymistä kehän liikkeeseen. (Anttila 2006, 553) Suhtautumisen tapani on sukua myös Hans-Georg Gadamerin ajatukselle siitä, että ymmärryksen lähteenä on dialogi kohteen kanssa, tässä tapauksessa esitysten valosuunnittelun kanssa (Anttila 2006, 555–557). Nämä teoreettiset kytkökset olen tiedostanut vasta taiteellisen työskentelyni jälkeen.

32 Työryhmä toteutti kesäkuussa 2005 yleisödemon Teatterikorkeakoulun Studio 4:n. Kiasman esityskauden jälkeen *Pimeä projekti*ä esitettiin Zodiak- Uuden tanssin keskuksen Galleria Kandelassa tammikuussa 2007.

pajaan Tromssassa syyskuussa 2008. Osallistujilta, erityisesti visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppäselältä, saamani palaute auttoi minua tekemään valintoja kirjallisen raportin rajauksen ja näkökulmien suhteen. Keskeisiksi näkökulmiksi nousivat laajentuneet toimenkuvani *Kudelma* -esityksessä, *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valotilanteisiin liittyvät aikakäsitykset ja *Pimeä projektin* herättämät näkyvyyden kysymykset.³³ Muokkasin näkökulmista kirjallisen selvitysosani kolme itsenäistä asiakokonaisuutta.

Tutkimuksessani on myös jaksoja eri tutkimusyhteisöissä. Olin kahteen otteen Audiovisuaalisen alan tutkijakoulu - Elomedian vaikutuspiirissä: vuodesta 2002–2005 kuuluin tukijakouluun statustutkijana ja vuodesta 2006 vuoteen 2009 työskentelin tutkijakoulussa varsinaisena tutkijakoulutettavana. Kummallakin kerralla tutkijayhteisö koostui eri henkilöistä. Näitä tutkijakouluvuosia ennen, niiden aikana, sekä niiden jälkeen pääasiallinen tutkimusyhteisöni koostui Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijoista. Huomaan muutoksia tässä yhteisössä tutkimuksen tekemisen aikana: jatko-opiskelijat siirrettiin hallinnollisesti laitoksilta Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen (TUTKE) alaisuuteen ja työhuonekeskittymän ympärille alkoi muodostua spontaaneja vertaisverkostoja. Jatko-opiskelijoiden asema sai enemmän painoarvoa Teatterikorkeakoulun strategiassa ja taiteellinen tutkimus alkoi herättää enemmän uteliaisuutta myös perusopetukseen keskittyviltä laitoksilta.

Tutkimukseni kulku ei ole kuitenkaan täysin peräkkäisiin vaiheisiin jakautuva prosessi, vaikka taiteelliset osuudet ovat saaneet ensi-iltansa yksi toisensa jälkeen. Tosiasiassa esitysten valmistaminen liukui joskus toistensa lomaan, kuten kolmas taiteellinen työni *Varjojen huone*, jonka valmistaminen syksystä 2005 keväälle 2006 ajoittui keskelle *Pimeä projektin* pitkää työskentelyprosessia, joka alkoi kohdallani jo vuonna 2004 ja päättyi esityksiin Helsingin Kaapelitehtaalla tammikuussa 2007.

Tutkimuksen kulkua voi tarkastella myös sen käännteiden valossa. Tästä esimerkkinä tutkimukseni fokuksessa ja asenteessa tapahtui selkeä muutos kahden ensimmäisen taiteellisen osuuden, *Kudelma* ja *Pelto – ankara moraliteetti* -esitysten jälkeen keväällä 2005. Esitysten myötä ymmärsin tutkivani valosuunnittelun konventioiden muutoksia esitysteni avulla. havaitsin, että esitykseni toivat esille erilaisia ratkaisuja, jotka olivat esimerkkejä valosuunnittelun toisen tekemisestä. Viimeisen taiteellisen osuuden jälkeen tutkimuksen tekeminen muuttui käytännön ja tutkimusajattelun vuoropuhelusta kokemuksista reflektoitavaksi kirjoittamiseksi. Tutkimuksen tekeminen muuttui menneen arvioimiseksi. Esityksen avulla tutkimisen kokonais-

33 Mietin kyseisessä vaiheessa myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä muodostunutta "valoesineen" käsitettä yhdeksi näkökulmaksi, mutta aihepiiri yhdistyi lopulta pohdintoihin saman esityksen aikakäsityksistä.

valtainen maailma vaihtui kirjoittamisen ja kirjallisen selvitysosan edellyttämään näkökulmien valintaan ja rajaamiseen.

1.10 KIRJALLISEN SELVITYSOSAN RAKENNE

Tohtorintutkintoni kirjallinen selvitysosa koostuu työni taustoja, lähtökohtia, tavoitteita, metodeita ja rakennetta avaavasta johdannosta sekä kolmesta esityksiäni heijastelevasta osasta. Näiden asiakokonaisuuksien jälkeen päädyn ymmärrystäni summaavaan yhteenvetoon. Tekstikokonaisuudessa on siis viisi roomalaisilla numeroilla merkittyä osaa, jotka jakautuvat omiin arabialaisilla numeroilla merkittyihin lukuihin ja niiden numeroimattomiin alalukuihin. Selvitysosan lopusta löytyvät lähdeluettelo ja liitteet.

Johdannon jälkeiset osat tarkastelevat kolmea aihepiiriä, joiden käsittelemiseen esitykseni antavat kokemuksellista ja omakohtaista tietoa. Osia on mahdollista lukea toisistaan erillään, mutta niiden keskinäinen järjestys on harkittu. Tämä näkyy selvitysosan rakenteessa siten, että käsittelen kaikkia esityksiä toisessa osassa siinä määrin kun ne heijastelevat toimenkuviin liittyviä kysymyksiä. Kolmas osa keskittyy *Pelto-ankara moraliteetti* -esityksen dramaturgisiin kysymyksiin, ja neljäs osa *Pimeä projekti* esityksen näkyvyyden problematiikkaan. Selvitysosan rakenne ei näin ollen perustu opint- ja taidonnäytteiden tasapuoliseen tai kronologiseen esittelyyn. *Kudelma* ja *Varjojen huone* jäävät käsittelyssä vähemmälle, koska *Pelto-ankara moraliteetti* ja *Pimeä projekti* -esitykset ovat kiinnostavampia valitsemieni aihepiirien näkökulmasta.

Aloitin *Toisenlaisia toimenkuvia* nimisen toisen osan käsittelemällä luvussa 2.1 kulttuurisia rakenteita ja niiden määrittelyitä teatterintutkija Pentti Paavolaisen (2002) ja tutkija Teija Löytösen (2002) näkökulmien avulla. Luvussa 2.2 valosuunnittelun ala näyttäytyy osaksi omana vakiintuneena taidemaailmanaan, mutta on toisaalta riippuvainen muista taidemuodoista. Hahmottelen luvussa 2.3 valosuunnittelun suhdetta muihin esityksen tekemisen toimintakulttuurissa vaikuttaviin tekijöihin, jota ovat esittävien taiteiden ala, tuotannollinen ympäristö, esitystila ja työryhmän työskentelytapa.

Tämän jälkeen siirryn luvussa 2.4 avaamaan valosuunnitteluun liittyviä työskentelyn konventioita. Käytän Elisa Joron (1998) tutkimusta valottamaan valosuunnittelijoiden käsityksiä taiteellisesta vastuusta, työprosessista ja työpolusta. Tuon esille tyypilliset käytännöt joiden mukaan valosuunnittelija hakee ja vastaanottaa työtä. Käsittelen myös vallitsevaa kutsumenettelyn tapaa, jossa ohjaaja tai koreografi

rekrytoi valosuunnittelijan työryhmäänsä, sekä työnantajan ja työntekijän rooleja taloudellisen vastuun näkökulmasta. Lisäksi tarkastelen työjärjestyksen ja kommunikation haasteita valosuunnittelussa, sekä pohdin alistettujen eetokseksi nimitämäni ammatillisen puolustusasenteen vaikutuksia.

Seuraavaksi tarkastelen luvussa 2.5 havaitsemiani toisenlaisia toimenkuvia. *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esitysten avulla lähestyn valosuunnittelijaa koollektusujana. *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esityksien avulla pohdin valosuunnittelun liikkumatilaa perinteisempien työskentelyroolien puitteissa. Lisäksi käsittelen taloudellis-tuotannollisen vastuun kantamista *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esityksissä, sekä työntekijän roolin näkökulmaa ja työnantaja-työntekijärooleja *Kudelma* ja *Pimeä projekti* esityksissä. Lopuksi pohdin luvussa 2.6 Teemu Määttäsen, Jaana Parviaisen, Thomas Lehmenin, John Cagen, Nick Huntin ja Susan Melrosen näkemysten avulla kokemuksiani yhteistyöstä ja jaetusta suunnittelusta valo- ja videosuunnittelijan välillä *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä.

Dynaaminen staattisuus nimisen kolmannen osan alussa taustoitan lyhyesti *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä ja pohdin onko valotilanteen staattisuus ei-toivottu asia. Tämä jälkeen esittelen luvussa 3.1 valosuunnitteluni ajalliset strategiat edellä mainitun esityksen kahdessa tila-ajallisesti toisistaan poikkeavassa näytöksessä. Luvussa 3.2, 3.3 ja 3.4 käsittelen valosuunnittelun alan perinteisiä käytäntöjä, joilla pyritään valonkäytön muutokseen tai sen tukemiseen esityksen aikana. Käytäntö, jonka mukaan valotilanteiden tulisi muuttua, näyttää huomattavan vakiintuneelta kun tarkastelen sitä valonohjauksen kehityksen, ammattialan toimijoiden käsitysten, valon sommittelun, suunnitteluprosessin, ohjelmoinnin ja ajamisen³⁴ näkökulmista.

Valotilanteen muutoksen tarvetta tukevien käytäntöjen lisäksi esittelen luvussa 3.5 toisenlaisia käytäntöjä, joiden avulla muodostan ajatuksen staattisen valotilanteen käytännöstä. Viittaan tässä yhteydessä antiikin tragedioiden esittämisen tapaan ulkoilmanäyttämöillä ja nostan esiin Richard Palmerin jäsennyksen, jossa hän tarkastelee valon liikettä ja rytmiä myös staattisessa (static) näyttämösommittelussa. Tämän jälkeen käsittelen luvussa 3.6 Hans-Thies Lehmannin hahmotusta draaman jälkeisestä teatterista, ja siihen liittyvistä rinnasteisuuden, simultaanisuuden ja kuvatilan näkökulmista. Vertailen *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä Lehmannin käsityksiin draaman jälkeisen teatterin tavasta synnyttää kuva-ajallista asennetta, joka eroaa staattisuudellaan draamallisesta liikkuvuudesta.

Luvussa 3.7 *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen suhde katsojaan liikkeen ja liikkumattomuuden näkökulmista, tarkastelen ympäristönomaisen tilankäytön vaikutuk-

34 Ajamisella tarkoitan valonohjaustapahtumaa esityksen aikana.

sia staattiseen valotilanteen havainnointiin, sekä käsittelen arkkitehtuurin näkökulmasta havaitsijan liikkeen synnyttämiä ajallisia ja visuaalisia muutoksia. Tämän jälkeen pohdin liikkumattomuutta Anthony Howellin (2002) esitystaiteen käsityksiin pohjautuen.

Seuraavassa luvussa 3.8 tarkastelen havaintojani *Pelto – ankara morali-teetti* -esityksen staattisesta valosuunnittelusta kahdeksan alaluvun avulla. Ne ovat *Staattisen valotilanteen dynaamisen sommittelun piirteitä*, *Esityksen katsomisen näkökulmat lisääntyvät*, *Rinnasteisuuden ja simultaanisuuden ilmentymiä Pelto – ankara morali-teetti* -esityksessä, *Valo esineenä*, *Staattisen valotilanteen ohjelmointi*, *Staattisen valotilanteen vaikutuksia esityksen ajamiseen sekä Valotilanteen ajaminen siirtyy katsojalle ja Esiintyjä käyttää valoa*.

Osan lopussa käsittelen 3.9 *Pohdintoja* -luvussa mahdollisuutta ajatella valosuunnittelua sallivampana suhteessa suunnittelutoimintaan liittyvään ennakkointiin ja hallinnan maksimointiin. Lopuksi totean valosuunnittelun tarvitsevan yhteyttä myös uusiin esitysmuotoihin. Hahmotan *Pelto – ankara morali-teetti* -esitykseen kehittämäni ratkaisut osana näyttämövalaistuksen perinnettä, mutta näen ne myös ehdotuksina, joiden avulla valosuunnittelun keinoja laajennetaan ja monipuolistetaan.

Neljännessä *Näkyvä pimeys* -nimisessä osassa kuvailen ensimmäisessä luvussa 4.1 *Sisäänheittäjänä pimeään* kokemustani *Pimeä projekti* -esityksestä yleisön avustajana esitystilan sisäänkäynnillä. Luvuissa 4.2 ja 4.3 pohdin ihmislajin sekä valosuunnittelun suhdetta näkyvyyteen, valoon ja pimeään. Käsittelen luvussa 4.4. toisenlaisia avauksia näkyvyyden ja pimeän suhteisiin valosuunnittelussa, sekä pitkälle aikavälille jakautuneen työprosessin eri vaiheita ja näkökulmia. Luvussa 4.5 hahmotan työskentelyprosessia, jonka alaluvussa *Infrapunavalon käyttämisen alkeita* selitän infrapunavalon käyttämisen perusteita. Luvussa 4.6 *Pimeä projektin valosuunnittelu* avaan esityksen suunnitteluratkaisuja, tilaan, dramaturgiaa sekä näkyvän ja näkymättömän valonkäytön suhteeseen liittyen. Seuraavassa luvussa 4.7 *Pimeän esityksen suhteesta yleisöön ja esiintyjiin* analysoin esitysprojehtin merkitystä, pimeään katsomisen, yleisösuhteen, esiintyjien ja katsojien näkökulmista. Lopuksi vertailen *Pimeä projektia* suhteessa muihin tohtorintutkintoni taiteellisiin osuuksiin ja totean, että esityksen valosuunnitteluun perustuva esityskonsepti lähensi tutkimuksellisia ja taiteellisia kysymyksiä.

Kirjallisen raportin viimeisessä, viidennessä *Yhteenveto ja johtopäätelmiä* – osassa kertaan tutkimukseni eri osien antia pohdin niiden merkitystä valosuunnittelun alan näkökulmasta. Pohdin miten valosuunnittelijan toimenkuvien tarkastelu jää helposti vähemmän merkitykselliseksi visuaalisen lopputuloksen rinnalla. Tarkastelen myös kokonaistaideteokseen ja ryhmätyöhön liittyviä tasaveroisuuden odo-

tuksia. Havaitseen myös säröjä taiteellisen ryhmätyöskentelyn ideaaleissa jaetun suunnittelun kokemukseni pohjalta. Mietin ammattitaidon kapeuden ja leveyden suhdetta erityisosaajan, ammattilaisen ja harrastelijan rooleihin. Pidän tärkeänä esityksen tekemisen toimintakulttuurien ja työryhmätyöskentelyn lisätutkimista. Pohdin myös miten staattisen valotilanteen dynamiikan tarkastelun voi nähdä strategiana, joilla ala pysyy esittävien taiteiden muutosten mukana. Toisin tekeminen, metodisten ja teknologisten perusratkaisujen kriittinen tarkastelu voisivat olla tapa vastata muutospaineisiin. Näkyvyyden kyseenalaistaminen tuotti *Pimeä projektin* kohdalla sekä taiteellisesti, että tutkimuksellisesti kiinnostavia ratkaisuja. Pohdin, voisiko toisin tekemistä ulottaa vastaavalla tavalla myös muihin valosuunnittelun funktioihin. Tutkimukseni kolme aihekokonaisuutta avaavat keskustelua valosuunnittelun käytännöistä. Näen esityskokonaisuutta, yhteistä työskentelyä ja kollektiivista asiantuntijuutta käsittelevät lisätutkimukset hyödyllisinä alan kehitykselle.

II: Toisenlaisia toimenkuvia

Otetaan 35-vuotias mies. Joka päivä hän käynnistää auton, ajaa toimistolle, käsittelee paperia, syö lounasta kaupungilla, pelaa biljardia, käsittelee lisää papereita, lopettaa työt, ottaa pari drinkkiä, menee kotiin, tervehtii vaimoaan, suutelee lapsiaan, syö pihvinsä television edessä, menee sänkyyn, rakastelee ja nukahtaa. Kuka pelkistää miehen elämän täksi kliseiden pateettiseksi sarjaksi [...] Hän tekee sen itse jakamalla päivänsä sarjaksi eleitä, jotka on valittu enemmän tai vähemmän tietoisesti hallitsevien stereotyyppien valikoimasta.

- RAOUL VANEIGEM -

(VANEIGEM 2001, 133; PYHTILÄ 2005, 153-154)

2. Valosuunnittelun muuttuneiden toimenkuvien näkökulma

Toimin *Kudelma*, *Pelto* – ankara moraliteetti, *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä valosuunnittelijana, mutta osassa niissä myös lavastajana, koollekutsujana ja vetäjänä. Toimenkuvani toteutuivat eri tavalla suhteessa vallitsevaan ammatilliseen konventioon, jossa valosuunnittelija erikoistuu omaan osa-alueeseensa. Tarkastelen edellä mainituissa, keskenään erilaisissa³⁵, esityksissä havaitsemiani muutoksia työskentelyrooleissani ja toimenkuvissani suhteessa käsitykseeni vallitsevista valosuunnittelun käytännöistä. Käsittelen muutoksia ensisijaisesti omassa taiteellisessa toiminnassani. En ajattele valosuunnittelua autonomisena alueena. Esityksen kontekstissa valosuunnittelu on alttiina vaikutuksille tiettyjen pelisääntöjen puitteissa. Se ei silti tarkoita sitä, että pelisäännöt pitäisi hyväksyä muuttomattomina. Tämä osan yhtenä tavoitteena on tarkastella kriittisesti vakiintuneita toimintamalleja ja jäljittää taiteellisesta toiminnastani ehdotuksia uudenlaisiin sopimuksiin.

Situationistien johtohahmon Guy Debordin mukaan speaktaakkeliyhteiskunnassa kehenkään ei voi enää luottaa ammatin perusteella: työnjaon loppu toteutuu paradisella ja karnevalistisella tavalla kaiken todellisen pätevyyden katoamisen kanssa. Tämä situationistien unelma liittyy medianäkyvyyteen ja -seksikkyyteen. Kaikilla on oikeus tähteyteen, jolloin roolit olivat vaihdettavissa tilanteen mukaan. Työnjaon hienostuminen johtaa roolien moninkertaistumiseen, joita käytetään oman roolin esittämiseen yhteiskunnassa. (Pyhtilä 2005, 152–153) Speaktaakkeliyhteiskunnan mekanismien voi ajatella toteutuvan osittain työelämän kehityksessä 2000-luvulle tultaessa. Ihmiset tekevät työtä eri konteksteissa eri työrooleissa. Osa-aika-, vuokra- ja keikkatyötyön piirteitä on siirtynyt myös kokoaikaisiin työsuhteisiin. Toimipisteet ja työnkuvat muuttuvat. Työntekijät siirtyvät roolista ja tilanteesta toiseen, jolloin osaamisen kehittyminen, työyhteisön merkitys ja sitoutuminen vähenevät. Kapean erikoisosaamisen sijaan laaja-alaisuus sen sijaan edesauttaa työllistymistä, koska työntekijä voi vaihtaa helpommin työrooliaan.

35 Tuotantojen eroavaisuudet liittyivät esimerkiksi erilaisiin taiteellisiin päämääriin, aiheisiin, työryhmiin, työskentelytapoihin ja tuotannollisiin ympäristöihin. *Kudelma* ja *Varjojen huone* kuuluivat nykytaiteen alueelle, *Pelto* – ankara moraliteetti ja *Pimeä projekti* sijoittuvat esitystaiteen ja nykyteatterin välimaastoon. Huolimatta siitä, että esityksiä yhdisti oma toimintani valosuunnittelijana ja tutkijana, tuotantojen eroavaisuuksista johtuen toimenkuvani muutokset toteutuivat kuitenkin eri mittakaavassa ja eri tavoin.

1990-luvulla oppimani valosuunnittelun työskentelymallit edustavat pääosin erikoisosaajan roolia, joka vastasi silloista suomalaista esitysten tekemisen toimintakulttuuria ja sen työhierarkioita. Koulutuksessa tavoiteltiin kuitenkin osittaista laaja-alaisuutta järjestämällä opintokokonaisuuksia arkkitehtuuri-, elokuva- ja näytelyvalaistuksesta. Esittävien taiteiden kenttä on uudelle vuosituhannele siirtyessään kohdannut toisenlaisia esitysten työprosessien ja työryhmätyöskentelyn muotoja. Työroolien liukumia, tasaveroiseen taiteilijasuhteeseen perustuvaa kollaboraatiota ja devising-työskentelyä voi havaita yhä enemmän nykytanssin, -teatterin ja esitystaiteen liepeillä toimivien vapaiden ryhmien ja kollektiivien työskentelyssä. Tämä on haaste kaikille vallitseville käytännöille, joille monet kentän materiaaliset, taloudelliset ja sosiaaliset rakenteet perustuvat. Vaikka tuoreet esitysrhytmät saattavat tähdätä esimerkiksi taloudelliseen ja tilalliseen vakiintumiseen, heikot puitteet ja rakenteet tekevät niistä toisinaan ketterämpiä muuttujia, jolloin perinteiset mallit voidaan ohittaa helpommin. Tällaiset olosuhteet saattavat olla otollisia toisin tekemiselle.

Näkökulmien taustalla vaikuttaa käsitykseni valosuunnitteluun kohdistuvista, esitysten tekemisen toimintakulttuurien synnyttämistä ja ylläpitämistä rajoittavista käytännöistä, joihin valosuunnittelijoiden työnkuvat, roolit ja kokemukset ovat sidoksissa. Esityksen tekemisen yhteydessä toimintamallit ovat vakiintuneet tiettyyn muotoon tiettyinä aikoina historiassa. Käytäntöihin ovat vaikuttaneet erityisesti lavastuksen, koreografian ja ohjauksen konventiot ja kehitys. Osa vakiintuneista käytännöistä on rakentunut länsimaisten esittävien taiteiden perinteen jatkumossa, osaan ovat vaikuttaneet kansallisen kulttuurin kentän erityispiirteet.³⁶ Taidekäsitysten ja työskentelytapojen muuttuessa vakiintuneita toimintatapoja ja niihin liittyviä pelisääntöjä ei aina huomata kyseenalaistaa vaikka siihen olisi tarvetta. Tämän vuoksi olen taiteellisia osuuksia suunnitellakseni ja työstäessäni pohjinnut rakenteiden merkitystä valosuunnittelun eri vaiheissa. Olen antanut toiminnalleni suuntaa kysymällä, miten voisin ohittaa tai lieventää esitysten tekemiseen liittyvien käytäntöjen, myös valosuunnittelun omien konventioiden, muodostamia rajoituksia? Pyrin raivaamaan lisätilaa ”toisin tekemällä” toimenkuvia.

Esitys koostuu taideteoksena monista elementeistä ja sen valmistamiseen liittyvä oleellisesti eri osa-alueiden ja ammattikuntien yhteistyö. Esitysten tekemiseen kuuluu lähtökohtaisesti tiivis vuorovaikutus. Yhteistyö ja dialogisuus ovat kiistatta

36 Länsimaista kulttuurista perimää voisivat edustaa esitysalojen ja esityslajien erityispiirteet, kuten esimerkiksi näyttelijän puheilmaisuus ja koreografian tilankäyttö. Kansallista väriä, tai valosuunnittelun näkökulmasta kenties värittömyyttä, on valosuunnitteluun antanut esimerkiksi brechtiläinen teatteriestetiikka ja poliittisen teatterin aikakausi 1960-luvun lopulta 1970-luvun lopulle asti, joka synnytti pelkistettyjä näyttämöratkaisuja.

esitysten voimavara, mutta yhdessä tekemisen positiiviselta kuulostava eetos perustuu perinteisesti hierarkkiselle mallille. Taiteellinen ja taloudellinen valta jakautuu pyramidimaisesti ja määrittää osaltaan esityksen valmistamisen puitteita. Ymmärän näiden taustalla vaikuttavien rakenteiden antavan oman leimansa esitykseen näyttämöllisenä lopputuloksena ja kollektiivisena työprosessina.

Kollektiivisessa taiteellisessa toiminnassa kysymys vallasta ja vastuusta on hankala ja usein myös arkaluontoinen. Taiteen tekemiseen liittyy ajatus vapaudesta ja autonomiasta. Taiteilija voi yksin työskennellessään ratkaista taidettaan koskevia sisällöllisiä ratkaisuja yksimielisesti. Vapauden ja itsenäisyyden ideaali aiheuttaa välittömästi ristiriitoja taiteilijatyöryhmissä, mikäli he kaikki suhtautuvat teokseen omana teoksenaan. Yhteistyö vaatii pelisääntöjä, joissa sitoudutaan usein hierarkkisiin malleihin, vaikka tasa-arvoiset tai jopa rinnakkaiset³⁷ työtavat ovat yhtä mahdollisia.

Tässä mielessä taiteen kenttä ei eroa muusta yhteiskunnasta ja sen erilaisista toimintakulttuureista ja organisaatioista. Yhteistoiminnan tehokas organisoiminen on johtanut monilla elämän alueilla hierarkkisiin malleihin, joissa johtavat yksilöt tai elimet kantavat vastuuta ja tekevät aloitteita ja ratkaisuja, joita jaetaan yhteiseksi delegoimalla toteutusta alaisille. Komentoketjun eri kohdissa työskentelevät voivat nähdä asemansa ja työtehtävänsä mielekkäinä; kaikki eivät halua valtaansa ja vastuuseen liittyviä paineita tai se ei yksinkertaisesti kiinnosta heitä. Toiset heistä voivat puolestaan kokea oman aseman tai ammattikunnan ulkopuolelta tulevien ohjeiden rajoittavan heidän mahdollisuuksiaan tehdä hyvää työtä, oman erikoistumisalueen sisällä tai kokonaisuutta koskien. Jälkimmäinen näkökulma on motivoinut tämän osan aiheen käsittelyä.

Tässä kirjallisen raportin osassa olen päättänyt käsittelemään aluksi sangen perusteellisesti useaan suuntaan levittyvien vaikutusten verkostoa, jonka osana valosuunnittelun ammattiala ja valosuunnittelija joutuvat toimimaan. Olen nähnyt tämän tarpeelliseksi, koska valosuunnittelu ja valosuunnittelijan toimenkuvat kietoutuvat esitysten tekemiseen liittyviin kulttuurisiin rakenteisiin, olosuhteisiin ja puitteisiin. Pyrin aluksi sijoittamaan valosuunnittelun vaikutuspiirien ”kartalle” toimintakulttuurien ja taidemaailman käsitteiden avulla. Sen jälkeen hahmottelen ammatillisten työskentelykäytäntöjen ”ensin tekemistä”, ennen *Kudelma, Pelto – ankara moraliteetti*, *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksiin liittyvien kokemusten ja havaintojen käsittelyä. Käsittelyn näkökulmiksi muodostuvat koollekutsuminen, taloudellis-tuotannollinen vastuu ja jaettu suunnittelu.

37 Tarkoitan tällä säveltäjä John Cagen ja koreografi Merce Cunninghamin tunnetuksi tekemää työskentelytapaa, jossa taiteilijat törmäyttivät itsenäiset osuutensa esityksessä, vailla yhteensovittamisen ajatusta. He sitoutuivat hyväksymään lopputuloksen kuin lopputuloksen.

2.1 KÄSITYKSIÄ TOIMINTAKULTTUURISTA JA TAIDEMAAILMASTA

Toimintakulttuurin käsite painottaa ihmisten muodostamien yhteisöjen tiettyä ja tyypillistä tapaa toimia.³⁸ Teatterintutkija Pentti Paavolainen (2002, 136) pitää toimintakulttuuria sekä houkuttavana että ongelmallisena käsitteenä. Sen laajuuden avulla päästään kuvaamaan kaikkea sitä, mikä ohjaa teatteriesityksen valmistamista näkyvien ja näkymättömien periaatteiden ja valtasuhteiden avulla.³⁹ Näitä voivat olla syntyprosessit, tekemisen tavat, olosuhteet ja mahdollisuudet. Käsitteen ongelmat liittyvät sen tarkastelukulman laajuuteen, jolloin kokonaisuudesta⁴⁰ saattaa olla hankalaa jäsentää tarkempia näkökulmia. Paavolaisen mukaan toimintakulttuurin käsite on tästä huolimatta hyödyllinen, koska se suuntaa huomion teatteritaiteen kenttään ja rajaa sivuun esitysten ja yleisösuhteen ”historioinnin”⁴¹. Toimintakulttuurissa huomio kohdentuu järjestelmissä ja organisaatioissa ilmeneviin, moniarvoisiin, käsityksiin arvoista, tiedoista ja tavoitteista. (Paavolainen 2002, 136–137)

Toimintakulttuurin käsite ei kuitenkaan ole itsestään selvä tai ohittamaton ilmaisu. Tutkija Teija Löytönen on jäsentänyt tanssi-instituutioiden arkea (2004) ja kulttuurisia virtoja (2002). Hän ei käytä toimintakulttuurin käsitettä vaan puhuu yksinkertaisesti tietyn alan kulttuurista, mikä sisältää siihen liittyvän toiminnan. Löytönen määrittelee kulttuurin kielen tai muiden symbolisten järjestelmien avulla tuotetuna, ihmisten väliseen kommunikaatioon perustuvana, kanssakäymisenä (2004, 68–69). Sosiaalisen kanssakäymisen myötä kulttuuri saa toiminnallisen luonteen.

Tämän lisäksi Löytönen peilaa tanssin vakiintuneita käytäntöjä instituution ja institutionalisoitumisen käsitteiden avulla. Löytösen mukaan tanssin instituution muodostavat tanssiteatterit, tanssiryhmät ja tanssioppilaitokset,⁴² jotka ovat osoi-

38 Esimerkiksi tutkijat Susanna Lundell, Anneli Leppänen ja Eva Tuominen ovat tutkineet Tv-toimituksen kulttuuria. Tutkijat määrittelevät tutkimuksessaan toimintakulttuurin työyhteisölle tyypillisiksi toimintatavoiksi, siis miten todellisuudessa toimitaan. (Lundell, Leppänen ja Tuominen 2006, 152)

39 Tämä puitteiden ohjaava vaikutus on tiedostettu myös koulutuspolitiikan piirissä. Esimerkiksi Opetushallituksen ohjeistuksissa toimintakulttuuri nähdään koulutyön laadun perustana, johon vaikuttavat säännöt, toiminta- ja käyttäytymismallit sekä arvot, periaatteet ja kriteerit. (Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. 2004)

40 Paavolainen käyttää ilmaisua ”tapahtumahistorian kokonaisuus” (Paavolainen 2002, 136).

41 Paavolainen kritisoi teatterihistorian tutkimuksen tapahtumahistoriallisia katsauksia, jotka järjestävät detaljit valmiin kokonaistulkinnan alle, sekä yksittäistapauksiin pohjautuvia, näkökulmaltaan kapeita mikrohistorioita. Hänen mukaansa näkökulmat eivät sulje toisiaan vaan niitä voi yhdistellä. (Paavolainen 2002, 137)

42 Löytösen tulkinta perustuu taiteen sosiologisessa ja taidefilosofisessa tutkimuksessa vakiintuneeseen käsitykseen siitä että instituutio tarkoittaa taiteellista tai taidepedagogista toimintaa harjoittavia taidelaitoksia. (Löytönen 2002, 59)

tuksia itsenäisestä tanssin taidemaailmasta. (Löytönen 2002, 58–61) Löytönen käyttää Arto Haapalan fenomenologista taidemaailman hahmotusta, jonka mukaan ihmisen oleminen on lähtökohtaisesti maailmassa olemista. Taiteen tekijä ja vastaanottaja kuuluvat myös tiettyyn ympäristöön, jota on luontevaa nimittää taidemaailmaksi. Taidemaailma on vakiintunut arvo- ja merkityskokonaisuus, johon on yhteistoiminnan avulla kehittynyt rakenteita: tietovarantoja, sosiaalisia rooleja ja vakiintunutta toimintaa ylläpitäviä toimintatapoja. (Haapala 2001, 122, 131–133) Löytönen on havainnut tällaista erillisyyttä ja itsenäisyyttä suomalaisen tanssin taidemaailman suhteen ja näkee sen ilmenevän alan olemassa ololle tyypillisissä rooleissa, välineissä ja instituutioissa (Löytönen 2002, 62).

Paavolainen, Löytönen ja Haapala kartoittavat kukin omalla tavallaan tyypillistä ja vakiintunutta käytäntöä ja sitä ylläpitävää tai synnyttävää toimintaa. Olen samaa mieltä Paavolaisen kanssa toimintakulttuurin käsitteen laajuuden ongelmallisuudesta. Olen myös tyytyväinen rajaukseen, jossa ulkopuolelle jätetään lopputuloksena syntyvä esitys ja sen yleisösuhde. Suuntautuminen esityksen valmistamisen periaatteisiin ja valtasuhteisiin sopii hyvin tämän luvun aihepiirin käsittelyyn.

Pidän myös kiinnostavana Löytösen määrittelemän kulttuurin sidosta ihmisten väliseen kommunikatiiviseen toimintaan. Tämä sopii erityisen hyvin esitysten tekemisen kollektiiviseen luonteeseen. Löytösen soveltama kulttuuri, tai kulttuuriset virrat, tai Haapalan hahmotus taidemaailmasta, ovat toimintakulttuurin tavoin laajoja kokonaisuuksia, vaikka ne voidaan rajata yhden taiteen alan itsenäiseen ja vakiintuneeseen käytäntöön, kuten Löytösen esimerkissä tanssiin. Kontekstin antaminen ei automaattisesti ratkaise laajuuden ongelmaa; vaikka puhutaan teatterin, tanssin ja valosuunnittelun toimintakulttuurista, taidemaailmasta, tai kulttuurista, tarkastellaan edelleen suurta määrää niiden piirissä vaikuttavia eri tekijöitä. Kuten Löytönen toteaa, kaukaa katsottuna tanssin taidemaailma näyttää yhtenäiseltä, mutta lähempää tarkastellessa siitä avautuu useita erilaisia kulttuurisia juonteita (Löytönen 2004, 69). Löytösen tanssin kontekstissa käyttämä kulttuurin käsite on toimintakulttuuria astetta laajempi käsite koska se sisältää toiminnan lisäksi instituutioiden ja taidemaailman tarkastelua.

Muodostan käsitykseni toimintakulttuurista yhdistämällä Paavolaisen ja Löytösen määrittelyitä. Löytösen perustellusta kulttuuri käsitteen käytöstä huolimatta pidän toimintakulttuurin termiä täsmällisempänä ja selkeämpänä, koska kulttuuri sekaantuu helpommin kulttuurin käsitteen muihin merkityksiin. Toimintakulttuuri kertoo yksiselitteisemmin keskittyvänsä toimintaan ja siihen liittyviin tyypillisiin toimintatapoihin. Otan kuitenkin huomioon Löytösen näkökulman, joka muistuttaa toiminnan olevan ihmisten välistä kanssakäymistä. Tämän lisäksi Löytösen ja

Haapalan jäsennykset instituutioista ja taidemaailmasta vaikuttavat kiinnostavilta näkökulmilta valosuunnittelun tarkasteluun. Käytän jatkossa sanaa toimintakulttuuri, mutta pidän myös mielessä käsitteen sosiaaliset ulottuvuudet, sekä Löytösen ja Haapalan jäsennykset instituutioista ja taidemaailmasta.

2.2 VALOSUUNNITTELUN TARKASTELUA TAIDEMAAILMANA

Taidemaailma antaa taiteilijoille ja vastaanottajille roolin kaltaisen toimintatilan. Taiteilija sitoutuu sosiaaliseen verkostoon, noudattaa tiettyjä toimintatapoja ja tuottaa teoksia, joita hän nimeää taiteeksi. Näin taidemaailma antaa rajat ja puitteet, joiden sisällä taiteilija tekee valintoja. (Haapala 2001, 131–133) Kun tarkastelen valosuunnittelua taidemaailmana, voin havaita vakiintuneita Löytösen tutkimuksessaan esiin nostamia tietovarantoja, sosiaalisia rooleja ja vakiintumista ylläpitäviä toimintatapoja. Tietovarantoja voisivat edustaa esimerkiksi valosuunnittelijan suunnittelutaidot ja kaluston tuntemus. Sosiaalisia rooleja voisivat tarkoittaa suunnittelijan identiteetti työryhmässä tai työtilanteissa sekä vakiintumista ylläpitäviä toimintatapoja puolestaan työkäytäntöjen sopiminen, siirtäminen ja standardointi⁴³.

Sen sijaan ne erillisyyden ja itsenäisyyden kriteerit, joilla Löytönen määrittelee tanssin taidemaailman, ovat valosuunnittelun alalla vaikeammin havaittavissa. Valosuunnittelua ei perinteisesti hahmoteta esittävien taiteiden lajityyppinä vaan sitä tukevana taiteellis-teknisenä osa-alueena. Esitysten tekemisen yleiset tai jokaisen lajityypin omat vakiintuneet konventiot määrittelevät yleensä valosuunnittelun tekemistä eikä toisinpäin.

Löytösen mukaan tanssin taidemaailman erillisuus ja itsenäisyys, ilmenevät alalle tyypillisissä rooleissa, välineissä ja instituutioissa. Verratessani jäsennystä jälleen valosuunnitteluun, tyypilliset roolit ovat selvästi havaittavissa valosuunnittelijan työskentelyssä, joihin liittyvät myös, kuten edellä totesin, identiteettikysymykset sekä työkäytäntöjen sopiminen ja standardointi. Vakiintumista ilmentävät valosuunnittelun välineet on mahdollista nimetä: niitä voisivat olla esimerkiksi kalvonäyteviuhka, asteviivain, heitinsymbolit, valosuunnitteluohjelmisto, valopöytä, himmennin ja valonheitin. Kysymys instituutioista on kuitenkin huomattavasti ongelmallisempi kuin roolit ja välineet.

Löytösen mukaan tanssiteatterit, tanssiryhmät ja tanssioppilaitokset muodostavat tanssin instituution. Jos ajatellaan valosuunnittelun koulutusta alan vakiintumisen

⁴³ Standardoinnilla tarkoitan yhtenäistämiseen pyrkiviä toimintatapoja, mitkä liittyvät esimerkiksi työturvallisuuteen tai liittojen välisiin työmarkkinasopimuksiin.

mittarina, on helppo nostaa esiin Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitos (VÄS), sekä ammattikorkeakoulujen medianomikoulutukset, joissa opetetaan valaistustekniikkaa⁴⁴. Sen sijaan Löytösen tanssin kentässä havaitsemat muut instituution mittarit tuottavat päänsäivä kun jäljitän niitä valosuunnittelun kentältä. Ajatus valosuunnitteluteatterista vaikuttaa nykyisiin käytäntöihin nähden absurdilta. Historian valossa esimerkki on kuitenkin olemassa. Lavastaja Josef Svoboda ja ohjaaja Alfred Radokin perustamaa, 1959 Prahaan rakennettua, Laterna Magica-teatteria voidaan nimenomaan pitää valosuunnittelun teatterina, vaikka sen visuaaliset keinot sulauttivat valoon myös projisoinnin ja lavastuksen. Teatteri- tai tanssiryhmään vertautuva valosuunnitteluryhmä on samoin kiinnostava ajatus, mutta esimerkkiä saa hakea. Tällaisen ryhmän itsenäisyys suhteessa esittävien taiteiden traditioon antaisi helposti syyn määritellä se esittävien taiteiden ulkopuolelle, esimerkiksi kuvataiteen piiriin. Suomessa valotaiteilija Annikki Luukelan esitysintallaatiot 1970-luvulla ja yhteistyö 1980-luvun poikkitaiteellisten performanssiryhmien kanssa lähestyivät kuitenkin valosuunnitteluvetoisen esityksen määritelmiä.⁴⁵ Brittiläistä vuonna 2003 perustettua United Visual Artists -kollektiivia (UVA) voidaan pitää Laterna Magican yhtenä perillisenä. Eritaustainen suunnittelijaryhmä toimii laaja-alaisesti esitysten, arkkitehtuurin ja kuvataiteen konteksteissa rahoittaen toimintaansa myös kaupallisilla projekteilla.

2.3 VALOSUUNNITTELUSTA ESITYKSEN TEKEMISEN TOIMINTAKULTTUURISSA

Edellisen valossa voidaan puhua valosuunnittelun [taide]maailmasta, koska alalle tyypillisiä rooleja, välineitä ja instituutioita on mahdollista havaita. Näiltä osin voidaan ajatella, että valosuunnittelun maailmassa ilmenee sille tyypillistä toiminta-

44 Metropolia ammattikorkeakoulussa voi suorittaa esitys- ja teatteritekniikan medianomitutkinnon (AMK) sekä nuorten koulutuksena että aikuiskoulutuksena (Esitys- ja teatteritekniikka 2011). Tampereen ammattikorkeakoulussa (TAMKK) voi elokuvan ja television ammattiopinnoissa valmistua medianomiksi (AMK) suuntautuen teatterin ja tapahtumien ääni- ja valosuunnitteluun (Elokuvan ja television koulutusohjelma 2011). Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemiassa teatteri-ilmaisun opintojen yhteydessä valosuunnittelua sivutaan teatterin suuntautumisvaihtoehdossa yhdessä muiden teatterin perusteiden kanssa (Teatteri-ilmaisu 2011).

Kemi Tornio ammattikorkeakoulussa voi viestinnän koulutusohjelmassa opiskella n. 18 opintopistettä valaisua (Viestinnän koulutusohjelman opetussuunnitelma 2010–2011).

45 Luukela on valmistanut valo-visualisointeja taiteidenvälisiin multi-media-varjotanssiesityksiin vuosina 1976–86. Näistä esimerkkeinä ovat mm. Helsingin Juhlaviikot 1976, 1977, sekä tilatanssi-valoesitykset vuosina 1982–87. (Kuvataiteilijamatrikkeli 2011)

kulttuuria. Valosuunnittelun ja esityksen tekemistä ei voida kuitenkaan tarkastella pelkästään valosuunnittelun toimintakulttuurin sisältä. Kokonaisuuteen vaikuttavat useat toimintakulttuurit.

Hahmotus valosuunnittelun toimintakulttuurista tarvitsee jäsenyyksensä siihen liittyvistä osatekijöistä. Valosuunnittelua tehdään tämän päivän Suomessa monissa eri ammattilaisorganisaatioissa ja työryhmissä, joiden esitystarjonta, toimintaperiaatteet ja resurssit poikkeavat toisistaan huomattavasti. Eri lähtökohdat luovat erityispiirteitä myös niiden toimintakulttuureihin. Löytösen mukaan tanssin taidemaailman vakiintuminen on muodostunut roolien, välineiden ja instituutioiden avulla. Tanssiin verrattuna valosuunnittelun ala ei omaa vastaavaa itsenäisyyttä. Tästä johtuen olen päätenyt hahmotukseen, jossa yhdistelen omaan taidemaailmaan viittaa-
via itsenäisiä tekijöitä ja muista riippuvaisia, epäitsenäisyyttä aiheuttavia tekijöitä.

Vakiintunut valosuunnittelun koulutus rakentaa selkeimmin valosuunnittelun omaa aluetta ja instituutiota. Toisaalta alalla voidaan sanoa olevan myös omia työvälineitä ja työrooleja. Näiltä osin voitaisiin puhua valosuunnittelun omasta toimintakulttuurista. Valosuunnitteluun vaikuttavat kuitenkin myös muut toimintakulttuurit, jotka liittyvät kulloiseenkin esittävien taiteiden alaan, tuotannolliseen ympäristöön, esitystilaan ja työryhmän työskentelytapoihin.

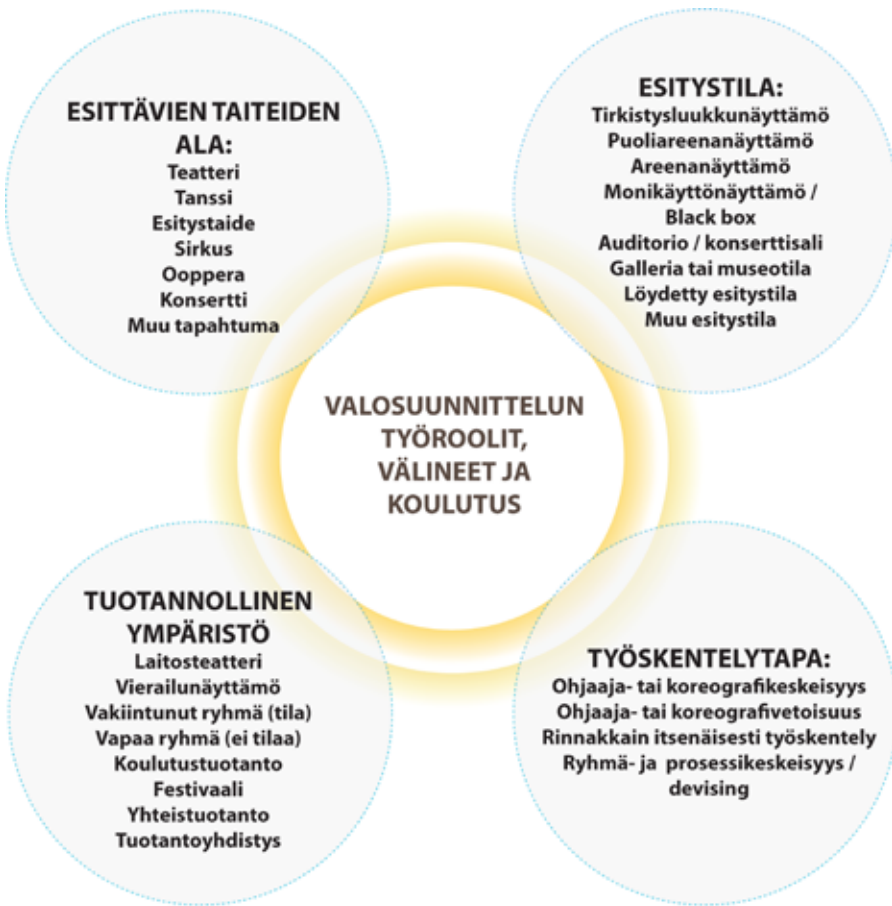
Valosuunnittelu ei näytä muodostavan itsenäistä taidemaailmaa. Se joutuu mukautumaan lähes poikkeuksetta muihin esittävien taiteiden aloihin ja niille tyypillisiin toimintakulttuureihin.⁴⁶

Tästä huolimatta pidän valosuunnittelun alaa omana toimintakulttuurinaan niiltä osin kun sitä rakentavat työroolit, välineet ja koulutus. Ne muodostavat valosuunnittelun itsenäisemmän alueen, mutta muut toimintakulttuurit asettuvat osittain päällekkäin tämän valosuunnittelun alueen kanssa (kuva 1). Valosuunnittelun toimintakulttuuri ei pysty määrittämään omista lähtökohdistaan esityksen valosuunnittelua, vaan siihen vaikuttavat 1.) esittävien taiteiden ala, 2.) tuotannollinen ympäristö, 3.) esityspaikka ja 4.) työskentelytapa. Näiden alueiden yhteisvaikutus muodostaa esityksen tekemisen toimintakulttuurin, jonka puitteissa valosuunnittelu syntyy.

Valosuunnittelun toimintakulttuurin sijaan katson paremmaksi puhua valosuunnittelusta esityksen tekemisen toimintakulttuurissa. Jäsennys selventää sitä, mitkä rakenteet vaikuttavat valosuunnitteluun. Pelkkä esitystila, työskentelytapa tai tuotannollinen ympäristö eivät yksin määrää valosuunnittelun toteutumisen puitteita. Valosuunnittelun toimintakulttuuri on osa verkostoa – esityksen teke-

46 Vaikka taiteen alojen esteettiset käsitykset eivät kuulu toimintakulttuurin hahmotukseeni, on huomattava, että ne vahvistavat osaltaan eri alojen vaikutusta valosuunnitteluun.

misen toimintakulttuuria. Käsittelen vaikutuspiirejä lähemmin seuraavissa jaksoissa.



Kuva 1: Hahmotus valosuunnittelun oman toimintakulttuurin suhteesta siihen vaikuttaviin tekijöihin esitysten tekemisen toimintakulttuurissa. Valosuunnittelun työroolit, välineet ja koulutus muodostavat toimintakulttuurin, johon vaikuttavat erilaiset esitysten tekemiseen liittyvät puitteet.

Esittävien taiteiden ala

Lähestyn valosuunnittelua esittävien taiteiden valosuunnitteluna. Esittävien taiteiden taiteen eri alojen toimintakulttuurit, kuten tanssi, teatteri, sirkus, ooppera ja musikaali, määrittävät valosuunnittelun puitteita omien konventioidensa viitoittamalla tavalla. Hahmotukseni mukaan valosuunnittelu näyttäytyy toimintana, joka

läpäisee useita esittävien taiteiden alueita. Valosuunnittelu ulottuu myös esittävien taiteiden alojen ulkopuolelle, jolloin voidaan puhua kuvataiteesta tai ympäristö- ja arkkitehtuurivalaistuksesta. Valonkäyttö voi edelleen perustua esittävien taiteiden valosuunnittelun taidekäsitteille, estetiikalle tai suunnittelun ja toteutuksen tekniikoille, mutta en käsittele tutkimuksessani valosuunnittelua kyseisissä taiteen tekemisen konteksteissa.

Rajaan myös ulkopuolelle tallenteisiin tähtäävät esittävien taiteiden alat kuten elokuvan ja videon. Elokuvasa valaistus on taitavista valaisijoista huolimatta enemmän kuvaajan ja ohjaajan taiteellisen näkemyksen piirissä, eikä sillä ole nähtävissä suomalaiselle esittävien taiteiden valosuunnittelulle tyypillistä vahvaa osa-alueellista taiteellista identiteettiä.⁴⁷ Filosofi Alain Badiou näkee elokuvalla ja teatterilla paljon yhteistä, mutta niiden suhde ilmaistaviin ajatuksiin on erilainen. Teatterissa ideat ja ajatukset kohdataan nimenomaan lähes fyysisesti, kun taas elokuva välittää ajatuksia tai ajatusten haamuja. (Badiou 2005, 77) Painotan esityksiä kuten Badiou, läsnäoloa ja materiaalisuutta vaativana kohtaamisen hetkenä, jossa valosuunnittelu toteutuu tapahtumisen hetkessä samassa tilassa yleisön kanssa. Rajaan hahmotukseni ulkopuolelle myös valotaiteen, sekä ympäristö- ja arkkitehtuurivalaistuksen⁴⁸, vaikka niitä olisi mahdollista tarkastella myös esityksen näkökulmasta.

Tanssi-, teatteri-, sirkus-, ooppera- ja musikaaliesitysten valosuunnittelut eivät lopputuloksena välttämättä näytä dramaattisesti erilaisilta. Toisaalta on havaittavissa myös tyypillisiä piirteitä, jotka tuntuvat toistuvan saman lajityypin muissa esityksissä. *Tanssissa* pyritään usein heitinasetteluihin, jotka mahdollistavat tanssijoiden liikkeiden valaisun koko tilan mitassa, esimerkeiksi sivu- tai takavalon avulla. *Puhe-teatterissa* valonkäyttöä ohjaa näyttelijöiden kasvonäkyvyys ja näytelmän kohtausrakenne. *Esitystaide* ammentaa näyttämöllisen muotonsa useista suunnista, jolloin valonkäytössä voi olla piirteitä puheteatterista, fyysisestä teatterista, performans-

47 On kuitenkin tiedostettava, että elokuvataide on vaikuttanut 1900-luvulla osaltaan valonkäyttöön näyttämöllä, valaistusteknisten innovaatioiden sekä elokuvien ja television välittämien valonkäytön visuaalisten ja kerronnallisten mallien muodossa.

48 Kuvataiteen, installaatiotaiteen, minimalistiseen kuvanveiston ja kineettisen taiteen traditioihin liittyvä *valotaide* on myös vaikuttanut valosuunnitteluun. James Turrellin, Bruce Naumanin ja Dan Flavinin työt edustavat omalla kohdallani keskeistä inspiraatiomateriaalia 1990-luvulta alkaen. Valon hyödyntäminen taiteellisena materiaalina yhdistää valosuunnittelua ja valotaidetta, mutta rajaan valotaiteen erilleen siitä valosuunnittelun kentästä, jota hahmotuksessani käsittelem. Ympäristö-, tapahtuma- ja arkkitehtuurivalaistus häilyvät lähellä toisiaan. Rajanveto on tapauskohtainen. Osaa voi katsoa esityksellisinä tapahtumina, jolloin niiden valonkäyttö liittyy esittävien taiteiden kontekstiin. Monet ympäristö- ja arkkitehtuurivalaistukset kuuluvat kuitenkin taideteollisen suunnittelun piiriin.

sista, installaatioista tai koulutuksellisesta luennosta. *Sirkuksessa* esiintyjä poimivat seuraajaheittimet kuuluvat perinteiseen valoestetiikkaan, kuten myös areenan-muotoisen näyttämön edellyttämä valaisu useasta suunnasta. *Oopperat ja musikaalit* antavat valosuunnittelulle musiikin tunnelmiin, rytmiin ja rakenteeseen liittyviä kiinnekohtia. Näyttämöllisen muodon mahtipontisuus ja suuret visuaaliset puitteet antavat myös valonkäytölle perusteita dynamiikan kasvattamiselle, esimerkiksi valon liikkeiden ja voimakkaamman värinkäytön muodossa.

Kokonaisuuden suhde eri osa-alueiden ratkaisuihin, esimerkiksi valosuunniteluun, toteutuu eri tavoin, koska esitysalat ja niihin liittyvät taidekäsitteet vaikuttavat myös toteutukseen ja estetiikkaan. Esityksen osa-alueisiin kohdistuu väistämättä odotuksia ja vaatimuksia täyttää esityksen maailmaan kuuluvat tarpeet. Taiteenalo-kohtaiset tarpeet voivat tulla esiin harjoitusprosessien ja työskentelytapojen erilaisuudessa, siinä miten eri taiteenalojen työryhmät aloittavat työskentelyn, mitä periaatteita tai metodeja ne noudattavat, miten ne jakavat vastuuta sekä toimenkuvia keskuudessaan ja miten työskentelyyn osallistutaan. Näyttämön tilankäytössä joudutaan ratkaisemaan eri esityslajien fyysiselle toiminnalle soveltuva tila ja sen suunnat. Esimerkiksi suuret joukkokohtaukset tai tanssinumerot edellyttävät yhtenäisemmän laajan alueen lisäksi myös sisääntulojen ja poistumisten väljyyttä. Tämä puolestaan heijastuu lavasteiden asemiin, millä on yhdessä näyttämötoiminnan suuntien kanssa vaikutuksensa valonheittimien sijoitteluun ja käytettävissä oleviin valon suuntiin. Esitysaloihin saattaa liittyä myös tietynlainen näyttämöllepano sekä näyttämöalueen ja katsomoalueen suhde. Esitysalojen yleisösuhteet voivat poiketa toisistaan tilallisen organisoinnin, esteettisten muodon ja esittämiseen liittyvien piirteiden edesauttamina.

Lisäksi esittävien taiteiden alat ovat ainakin Suomessa eri asemassa kun tarkastellaan niiden tuotannollisia resursseja. Tanssituotannot ja sirkustaide toteutuvat useimmiten vapaan kentän freelance-tuotantoina, verrattuna kunnallisten ja valtiollisten laitosteattereiden piirissä toteutuviin teatteri-, ooppera- ja musikaali-tuotantoihin.

Usein alat ovat vielä jakautuneet omaleimaisiin lajityyppeihin, jotka sisältävät toisistaan poikkeavia taidekäsitteitä ja esteettisiä malleja. Esimerkiksi baletin, kansantanssin tai modernin tanssin tekniikalle ja estetiikalle perustuvat teokset voivat toteutua hyvin erilaisista lähtökohdista verrattuna nykytanssiesityksiin. Samoin poikkeavat toisistaan esimerkiksi puheteatteri, esitystaide, nukketeatteri ja lausuntataide. Valosuunnittelu ei voi olla huomioimatta näitä eroja.

Toisaalta on todettava, että esittävien taiteiden alat tai lajityypit voivat muodostaa toistensa kanssa esityshybridejä, kuten Baz Kershaw on esittänyt Homi Bhabhan

kulttuurihybridien käsitettä soveltaen (Kershaw 1999, 12, 145–146). Lisäksi valosuunnittelussa saattaa olla välttämätöntä huomioida lajityyppiin kuulumattomia valonkäytön vaatimuksia. Esimerkiksi tanssia esitetään myös muiden lajityyppien määrittämissä puitteissa, esimerkiksi näytelmien tietyissä kohtauksissa, oopperoissa, musikaaleissa ja konserteissa. Eri kontekstissa toteutuva tanssi joutuu hyväksymään omasta konventiostaan poikkeavia toimintatapoja, jotka voivat ilmetä harjoittelun, näyttämöilmaisun ja tilankäytön erilaisuuksina. Valosuunnittelulla ei ole vakiintuneista käytännöistään huolimatta omaa kontekstiaan, johon palata. Se on sidoksissa esittävien taiteiden eri alojen lähtökohdista ja puitteista muodostuviin esityksiin.

Tuotannollinen ympäristö

Tuotannolliset ympäristöt voidaan jakaa vastaavalla tavalla karkeasti laitosteattereihin, kunnallisiin vierailunäyttämöihin, vakiintuneisiin tuotantoympäristöihin ja vapaisiin ryhmiin, sekä koulutuksellisiin tuotantoihin, yhteistuotantoihin ja festivaaleihin. *Laitosteattereita* edustavat eri puolille maatamme rakennetut kunnalliset kaupunginteatterit, sekä Kansallisteatteri ja Kansallisooppera. Laitosteattereilla on vakiintuneet tilat, henkilöstö ja tuotantomallit, jotka ohjaavat esityksen valmistamista alusta loppuun. Ohjelmisto on rakennettu repertuaaripohjaiseksi. *Kunnallisilla vierailunäyttämöillä* tarkoitan kaupungin tai kunnan ylläpitämää esitystilaa, jossa on pieni vakituinen näyttämö- ja tuotantohenkilökunta, mutta vähän omia tuotantoja. Esityksiin saatetaan kuitenkin panostaa joitakin resursseja, jolloin monet produktiot ovat ulkopuolisen tahon kanssa toteutettuja yhteistuotantoja. Tällaisia ovat esimerkiksi Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskuksen yksiköt Savoy, Aleksanterin teatteri, Kanneltalo ja Stoa. Toimintarakenteen samankaltaisuuden vuoksi luen samaan kategoriaan Valtion taidemuseon Ateneum-salin ja Kiasma -teatterin.

Vakiintunut tuotantoympäristö on saanut toimintaansa jatkuvuutta ja muodostunut, tai vähintään muodostumassa, instituutioksi. Vakiintunut tuotantoympäristö on usein rekisteröity yhdistykseksi, jolloin voidaan puhua tuotantoyhdistyksestä. Vakiintumista edellyttää toimitila, joka tarjoaa puitteeton tuotannolliseen toimistotyöhön, harjoitteluun ja esittämiseen. Toimintaa pyörittää yksi tai useampi, tuotannosta, taloudesta ja tiedotuksesta vastaava työntekijä. Näyttämötilan ylläpitämiseen on myös usein palkattu yksi tai useampi henkilö. Tällaisia tuotantoympäristöjä voisivat olla esimerkiksi Q-teatteri, Ryhmäteatteri, Teatteri Telakka, Koko Teatteri, KOM-teatteri, Todellisuuden tutkimuskeskus, Cirko- uuden sirkuksen keskus, Aurinkobaletti, Raatikko, Minimi, Jojo- Oulun Tanssin Keskus ja Zodiak – Uuden

tanssin keskus. Vakiintuneet tuotantoympäristöt tekevät usein yhteistyötä vapaan kentän ryhmien ja toimijoiden kanssa.

Vapailta ryhmiltä puuttuu vakiintuneiden tuotantoympäristöjen rakenteita pysyvä toimisto-, esitys- ja harjoittelutila, tai ainakin kaksi jälkimmäistä. Ne ovat usein sekoitus pysyviä rakenteita ja kiinnittymätöntä työskentelyä. Ryhmien koostumus ja työskentelypuitteet eivät pysy samoina. Äärimmäisessä muodossaan vapaa ryhmä voi syntyä produktiokohtaisesti. Tällöin työskentelyrahoitus sekä materiaali- ja tilavuokrat rahoitetaan kohdeapurahoilla. Tuotannon toteutuminen vaatii yhteistyötä laitosteattereiden, kunnallisten vierailunäyttämöiden tai vakiintuneiden tuotantoympäristöjen kanssa. Tällaisia ovat esimerkiksi Circus maximus, Esitystaiteen seura ja Toisissa tiloissa. Vapaat ryhmät organisoituvat vaihtelevin käytännöin. Esitysprojekteja saattavat vetävää ryhmän jäsenet vuorollaan tai työskentelyn moottorina toimii yksi ja sama ohjaaja tai koreografi. Useammat vapaat ryhmät saattavat perustaa myös yhdistysmuotoisia tuotanto- tai tukiorganisaatioita, työryhmien oman taiteellisen identiteetin säilyessä vahvana. Esimerkkeinä ovat Esitystaiteen keskus, Universum, Nomadi ry ja M.A.D. Tanssimaisterit ry.⁴⁹

Koulutuksellinen tuotanto voi toteutua Teatterikorkeakoulun opetusteatterin lisäksi myös muissa esittävien taiteiden vastaavissa tuotannoissa. Se eroaa ammattilaisteatterissa tapahtuvista opiskelijoiden harjoitteluista mittakaavaltaan. Opiskelijoita ja koulun materiaalisia resursseja käytetään enemmän, jolloin esitys voi olla *yhteistuotanto* esimerkiksi laitosteatterin kanssa. Esimerkiksi vapaat ryhmät saattavat toimia vierailuteatterissa sekä laitosteatterissa tai festivaali voi tehdä yhteistyötä tuotantoyhdistysten tai kunnallisten vierailunäyttämöiden kanssa. Yhteistuotantoja toteutuu myös perinteisten esitysfoorumien ulkopuolella.

Festivaalit tähtäävät siihen että niiden aikana voitaisiin nähdä mahdollisimman monta kiinnostavaa esitystä. Ne ovat katselmuksia, jossa voi saada yleiskuvan tämänhetkisestä esitystarjonnasta. Tällaisia ovat esimerkiksi Täydenkuun tanssit, Baltic Circle, Tampereen teatterikesä, Tanssivirtaa Tampereella, Liikkeellä marraskuussa, Kuopio tanssii ja soi. Valosuunnittelun näkökulmasta festivaalien järjestämistä ja osallistumista ohjaa usein väkinäinen ja paineinen suorittaminen, jossa osallistumisen ehtona on huomattavien kompromissien tekeminen.⁵⁰

49 Universum on eräänlainen välimuoto vakiintuneen tuotantoympäristön ja vapaiden ryhmien tuotantoyhdistyksen välillä, koska organisaatio tarjoaa jäsenryhmilleen tuotantopalveluiden lisäksi harjoitus- ja esitystilan. Esitystaiteen keskus ei puolestaan tuota esityksiä, vaan se ylläpitää tukipalveluita, esimerkiksi harjoitus- ja toimistotilojen vuokrausta, eri ryhmien tarpeisiin.

50 Kiireinen aikataulu ja erilaiset resurssit voivat osoittautua ongelmalliseksi. Esityksen valosuunnittelua rakennetaan muutaman tunnin unilla keskellä yötä. Valo-ohjelmointi ja

Esitystila

Länsimainen teatteriperinne on Antiikin ulkoilmanäyttämöistä asti erottanut näyttämön ja katsomon toisistaan. Näyttämön ja katsomon välinen suhde periytyi sisätiloihin rakennettuihin esitystiloihin ja loi samalla tarpeen esitystapahtuman valaisemiselle ja tehostamiselle keinovalon avulla. Näkyvyyden ja vaikuttavuuden tavoittelu synnytti kokeelliselle teatterille myönteisissä renessanssihoveissa valaistusteknisiä innovaatioita, erityisesti suhteessa perspektiivinäyttämön⁵¹ kehitykseen 1500-luvun ensimmäisistä vuosikymmenistä eteenpäin. (Bergman 1977, 51–52) Näyttämön ja katsomotilan erottelusta huolimatta katsomoa pidettiin Italian renessanssiteatterissa kirkkaasti valaistuna, jolloin myös näyttämö sai valoa. Sebastiano Serlioni (1475–1554) tavoin, kynttilöiden ja öljylamppujen valoa opittiin myös värjäämään sekä suuntaamaan tehokkaammin peilien ja optiikan avulla. (Bergman 1977, 55–57)

Valon suuntaaminen tuli entistä tärkeämmäksi, mitä enemmän näyttämöä haluttiin tuoda esiin valaistukseltaan esitystilan kirkkaimpana alueena. Valon kohdentaminen vaikutti intensiteetin lisääntymisen ohella myös toisella tavalla. Valonlähteet saatettiin sijoittaa kauemmaksi näyttämöaukon tai katsomon taakse, jolloin ne eivät asettuneet yleisön näkökenttään yhtä paljon kuin aikaisemmin. Valonlähteiden suoran häikäisyn eliminoiminen lisäsi näyttämön kirkkautta suhteessa katsomotilaan ja korosti lisääntyvissä määrin niiden valaistuksellista eroa. Katsomosta tuli paikka, josta katsotaan ja näyttämöstä katsomisen kirkas kohde. Renessanssiteatterista jäi perinnöksi myös toinen nykypäivän näyttämövalaistukseen vaikuttanut uudistus: Angelo Ingegneri (1550–1613) lisäsi esitystilan valaistuksen tehtäviin myös näyttelijöiden kasvoilmaisun näkyvyyden (Bergman 1977, 66).

Nykyaikana valosuunnitteluun vaikuttavat edelleen esitystilan ja katsomon suhteet, etäisyydet, katsomisen suunnat ja valaistuskaluston sijoitteluun liittyvät rakenteelliset ratkaisut. Valosuunnittelun kannalta tilaan liittyy lisäksi se, miten esitystila ja sen tekninen varustelu kohtaavat. Esimerkiksi sopivatko valonheittimien optiset ominaisuudet kyseisen tilan etäisyyksille. Mikäli näyttämö on tavallista matalampi, valoheitinkaluston leveämmästä optiikasta on hyötyä. Samoin ripustusmahdollisuuksien puuttuminen seiniltä tai tietyistä osista kattoon asettaa haasteita valosuunnittelulle tietyissä tilaratkaisuissa. Esityksiä on kautta historian järjestetty erilaisissa

harjoittelu jäävät vähälle. Esitys ei näyttäydy edukseen vaikka kyseessä on näytön paikka.

51 Historialliset dokumentit ovat puutteellisia, jotta voitaisiin tarkkaan tietää miten näyttämökuvien maalatut perspektiivit yhdistyivät kolmiulotteiseen näyttämötilaan. Keinovalaistuksella oli tässä kuitenkin keskeinen rooli. (Bergman 1977, 52)

tiloissa ulkotiloista kirkkoihin ja palatseihin. Barokkiteatterista alkanut perinnee esityskäyttöön eriytyneestä esitystilasta näyttämökoneistoiheen ja valaistusjärjestelmiseen on kohdannut 1900-luvun jälkipuoliskolla toisenlaisia käsityksiä esityksen ja esitystilan suhteesta. Hans-Thies Lehmann (2009) puhuu 1980-luvun käännteestä, joka ilmeni mm. Michael Grüberin, Ariane Mnouchkinen ja Peter Steinin ohjauksissa suurina kuvaelmina. Näyttämömuoto korostui uudella tavalla ja liittyi läpityyliteltyyn teatteritilaan. Kuva- ja tilavaikutuksen voimistuminen pidensi usein esitysten kestoja, mikä johti draaman jälkeiselle teatterille ominaiseen tilakokemukseen: tila ei palvele draamaa vaan teatteritapahtumasta tulee tilalliskuvallinen kokemus. (Lehmann 2009, 275)⁵²

Heijastuksia Lehmannin havaitsemasta tilasuuntautuneisuudesta on nähtävissä myös saman vuosikymmenen suomalaissa teatterissa. Tekijät kiinnostuivat 1980-luvulta alkaen tiloista, joita ei oltu suunniteltu esityskäyttöön. Ohjaaja Juha Malmivaara on kertonut miten hän halusi lopettaa Holmbergin *Seitsemässä veljessä* tiivistyneen teatterin juhlan ja löytää sen vastapainoksi arjen tilan. Yhdessä lavastaja Tiina Makkosen kanssa hän pyrki häivyttämään näyttämön ja katsomon rajaa, jolloin katsojat olivat sisällä esityksen tilallista maisemaa. Draama ei ilmentynyt vain sisäisenä konfliktina, vaan muodostuneella näyttämöllä ihminen oli sekä tilaa että aikaa. (Malmivaara 30.1.2010) Esitystila sulautettiin esityksen mielenmaisemaksi omine erityispiirteineen ja historiallisine kerroksineen. Esitystila ei ollut enää anonyymi astia ja koneisto, jonka sisälle esitys toteutettiin.

Tunnistan samankaltaista tilälähtöisyyttä myös omassa työskentelyhistoriasani 1990-luvulla. Yrjönkadun uimahalliin tanssija-koreografi Mammu Rankasen, lavastaja Suvi Karppisen ja työryhmän kanssa 1997 toteuttamaani *Shelly -tanssiteos* käytti ränsistynyttä allasmiljöötä esityksen maisemana, joka synnytti valon ja savun myötävaikutuksella mystisiä ja metaforisia merkityksiä.

Esitystilain painottuminen uudella tavalla näkyy myös ohjaaja Annette Arlanderin taiteellisessa ja tutkimuksellisessa tuotannossa 1990-luvun alusta asti.⁵³ Arlander on todennut teatteriarkkitehtuurin näkökulman hallinneen suomalaisia pohdintoja tilan ja teatterin suhteesta ja viittaa arkkitehti Pentti Pihan 1970-luvulla esittämiin kannanottoihin neutraalin teatteritilan puolesta sekä taidehistorioit-

52 Lehmann jäsentää draaman jälkeisen teatterin tilasuhdetta kehystyksenä (tableau), tilan ja pinnan leikkinä, näyttämöllisenä montaaasina sekä aika-tiloina, konfliktin tiloina, poikkeuspaikkana, paikkasidonmaisena teatterina ja heterogeenisinä tiloina. (Lehmann 2009, 275–289)

53 Arlander käsittelee tilaa lisensiaatintutkintoon kuuluneessa Tila esityksen elementtinä (TEE) tutkimusprojektissa 1993–1994, sekä taiteellisessa tohtorintutkinnossa Esitys tilana 1996–1998. (Arlander 1998, 8)

sija Timo Kohon ja ohjaaja Ralf Långbackan 1990-luvulla esittämiin näkemyksiin. Arlanderin mukaan neutraalin teatteritilan pohdinnat liittyivät esitystilan organisaatioasteeseen; merkitysarvot liittyivät puolestaan kysymykseen tilan historiasta ja ilmaisuvoimaisuudesta (Arlander 1998, 21). Arlander muistuttaa, että edes neutraalina pidetty musta kuution muotoinen black box-näyttämö ei ole neutraali, sillä ”se virittää vahvasti teknisen ´ajattomasti´ modernin ja synkkydessään hygieenisen ilmapiirin” (Arlander 1998, 24).

Arlanderin huomio liittyy jo usean vuosikymmenen ikäiseen keskusteluun siitä, pitäisikö esitystilan olla neutraali vai ei.⁵⁴ Esityksillä on tapana kasvaa ulos niitä var-ten suunnitelluista rakenteista. Kysymys näyttää edelleen nostavan päätään ajoittain, kun varustukseltaan monipuoliset ja moneen käyttöön tarkoitetut esitystilat aset-tavat yllättäen ehtoja esitysten tekijöille – tai kun esitysten tekijät haluavat käyttä-tiloja niiden suunnittelusta käyttötarkoituksesta poikkeavasti. Kysymys koskettaa myös valosuunnittelua, koska esitystilojen valaistustekninen varustelu ei ole neut-raali vaan sisältää oletuksia esityksen tarvitsemista suunnista, mittasuhteista, etäi-syyksistä, ripustuspisteistä ja kalustosta.

Standardit hahmotukset esitystilasta tulevat hyvin esiin Jukka Lingon (1985) ja Ian Mackintoshin (1993) hahmotuksissa, joissa käydään läpi yleisimpiä näyttä-mötyyppejä. Länsimaisen barokkiteatterin perusasettelu nojaa tirkistysluukku-teatterin tilankäyttöön, jossa näyttämö rajautuu näyttämöaukon avulla. Tätä jakoa on loivennettu rakentamalla näyttämöaukon eteen etunäyttämö, jolloin tilankäyttö monipuolistuu. Näyttämöä voidaan levittää myös katsomon sivuille, jolloin näyt-tämö ympäröi katsomoa kolmelta sivulta. Näyttämötila voi kurottautua kohti ylei-sökatsomoa myös näyttämön keskeltä, jolloin katsomo vuorostaan kiertyy etunäyt-tämön ympäri, puoliareenanäyttämön tapaan, kolmelta sivulta. (Linko 1985, 12–13) Mackintosh nostaa myös esiin katsomoon työntyvät puoliareenanäyttämöt (thrust stage), sekä edellistä muistuttavan, tilaan nähden kulmittaisen (quadrant) näyttä-möratkaisun, jossa katsomo kiertää edelleen puoliareenamaisesti etunäyttämöä.⁵⁵ Näyttämötila voidaan järjestää myös esiintymisalueen ympärille areenan muotoon.

54 Arlander viittaa Michel Foucaultin huomioon siitä, miten mielivaltaista on erottaa toisistaan sosiaalisten suhteiden käytäntö ja tilallinen asetus, jossa ne toteutuvat. Rakennussuunnittelu ei voi taata vapauksia, sillä instituutioin ja laein tavoiteltu vapaus muuttuu helposti vastakohdakseen, koska vapaus on jotakin, mitä harjoitetaan vain käytännössä. (Arlander 1998, 24; Foucault 1989, 48)

55 Mackintosh nostaa esimerkeiksi Norman Bel Geddesin ”*Theatre No.6*” nimisen toteutumattoman suunnitelman vuodelta 1929, Terence Crayn 1931 tekemän epäsymmetrisen tilasuunnitelman sekä 1976 valmistuneen The Oliver Theatren näyttämön. (Mackintosh 1993, 49)

Uudemmat monikäyttöiset esitystilat, joista puuttuu näyttämöaukolla määritelty katsomisen suunta, mahdollistavat näyttämö-katsomoasettelun eri suuntiin, esimerkiksi kulmittain tai poikittain (Linko 1985, 15–17). Black box-näyttämöt mielletään monikäyttöisinä, mutta ne eivät ole ainoita monikäyttöisiä esitystiloja. Esimerkiksi Zodiakin näyttämö Helsingin Kaapelitehtaalla voidaan toteuttaa eri päin ja tilassa voidaan järjestää erilaisia tilaisuuksia vaikka vanha teollisuustila tila ei ole perinteinen musta laatikko.

Edellä mainitut näyttämötilalliset ratkaisut voivat löytyä niin isoista kuin pienistä teattereista. Näyttämön kokoon liittyvä mittasuhteiden kasvaminen tai pieneminen vaikuttaa suoraan valonheittimien lukumääriin ja tehollisiin valintoihin. Tilalliset suunnat vaikuttavat suunnitteluun sitäkin enemmän. On täysin eri asia rakentaa valosuunnittelu areena-tyypiselle näyttämölle kuin edestäpäin katsotavalle, frontaalille, näyttämölle.

Perinteisten näyttämöratkaisujen lisäksi on mainittava esitystilat, jotka on rakennettu palvelemaan myös muita taidemuotoja tai tarkoituseriä. Auditoriot tukevat lähtökohtaisesti luentotilanteita, sekä niihin liittyvää, usein valkokankaalle projisoitavaa kuvamateriaalia. Konserttitalit on puolestaan rakennettu musiikin esittämistä silmällä pitäen, jolloin tilojen akustiset ominaisuudet ovat määrääviä. Auditoriota ja konserttitalia kuitenkin yhdistää suoraan edestäpäin rakentuva katsomisen suunta, vaikka katsomorivit voivat nousta jyrkästikin tai asettua eri korkeuksille. Näitä edustavat usein erilaiset festivaaleihin liittyvät konserttiteltat ja lavat. Näyttämömuodot voivat vaihdella ja muistuttaa esimerkiksi enemmän puoliareenaa. Samoin tapahtuman suuruusluokka voi vaihdella huomattavasti. Lähtökohtaisesti tilan suunnittelu tähtää kuitenkin musiikin esittämiseen ja siihen liittyvän ja tietyillä tilallisilla ja tuotannollisilla oletuksilla toimivan viihdevalaistuksen toteuttamiseen. Poikkeuksen muodostavat musikaaleja ja oopperoita lähestyvät konserttispespektakelit, jossa visuaalisuuden tärkeä rooli näkyy panostuksena valosuunnitteluun ja sen tilallisiin puitteisiin.

On myös esitystiloja joiden alkuperäinen käyttötarkoitus on eri. Kun esitys tapahtuu galleria tai museotilassa, katsomisen suunnat usein monipuolistuvat. On myös mahdollista, että niin esitys kuin sen yleisö voi vaihtaa paikkaa tapahtuman kuluessa. Varta vasten rakennettua katsomoa ei välttämättä ole. Koska näyttelytoiminta on rakennuksen ja sen tilojen pääasiallinen käyttötarkoitus, esitys on usein hyvin väliaikainen tapahtuma. Valosuunnittelun kannalta kyseisiä tiloissa toimiminen näyttelytoiminnan aikana on hyvin rajoitettua väliaikaisuuden, liikkuvuuden sekä erilaisen turvallisuus- ja konservointisääntöjen vuoksi. Taidemaailmaan käyttöön kuuluva rakennus ei välttämättä palvele esityskäyttöä enempää kuin mikä tahansa muu tila.

Esityksiä tehdään myös edellisistä kategorioista poikkeaviin ”muihin tiloihin”. Tällaiset, usein paikkasidonnaiset, esitykset voivat tapahtua esimerkiksi asunnoissa, toimistoissa, kuntosaleissa, tehtaissa, puistoissa, parkkihalleissa tai hotellihuoneissa. Mackintosh liittää muiden esitystilojen joukkoon myös löydetyt tilat (found space), joilla hän tarkoittaa hylättyjen rakennusten sisältämien tilojen esityskäyttöön valjastamista. Hän viittaa löydettyillä tiloilla myös vanhojen teatteritilojen uudelleenlöytämiseen Isossa-Britanniassa 1970-luvun puolessa välissä. Esityksen maailman ja tilan välille ei enää edellytetty yhtenäisyyttä vaan tilan historian haluttiin muodostavan kontrastin esityksen nykyhetkelle. Ohjaajat, kuten Joachim Herz ja Peter Brook, kokivat työryhmineen hallitsevansa suunnittelua paremmin löydetyssä tilassa kuin varta vasten suunnitellussa teatteritilassa.⁵⁶ (Mackintosh 1993, 78, 83, 86–87) Julian Hilton hahmottaa esitystilat kolmeen luokkaan niiden käytön mukaan. Esityskäyttöön omistettu tila (dedicated) tarkoittaa teatteritalojen näyttämötiloja. Satunnaisesti, mutta toistuvasti esityskäytössä olevat (occasional) tilat voivat olla monitoimitiloja, joissa tapahtuu myös muuta toimintaa kuin esityksiä. Kolmas Hiltonin luokka on ”muu tila”, josta Hilton käyttää englanninkielistä termiä neutraali (neutral) tila.⁵⁷ Hän tarkoittaa termillä toritiloja, puistoja tai muuta avointa tilaa. Tällaisessa tilassa tapahtuva esitys asettuu rinnakkain tilan muiden tapahtumien kanssa. Esimerkiksi torikauppiaiden ja heidän asiakkaidensa arkipäiväinen toiminta rinnastuu esitykseen samanarvoisella tavalla. Esitys ja arjen tapahtumat elävät samanarvoisina rinnakkain. (Arlander 1998, 24)

Työryhmän työskentelytapa

1800-luvun lopulta alkaneessa näyttämötaiteen kehityksessä taiteellinen päätöksenteko jakautui monissa tapauksissa teatterinjohtajille, ohjaajille ja lavasta-

56 Arianne Mnouckhine kiteytti 1989 Gaëlle Bretonin *Theâtres* -teoksessa mieltymystään La Cartoucherie -nimiseen entiseen ammustehtaaseen Pariisin ulkopuolella. Tila oli matala ja tukipalkit saattoivat tulla välillä tielle, mutta Mnouckhinen mukaan sen ylevä sateenvarjumuoto muodosti kiinteän materiaalin, jota saattoi veistää, maalata, järjestellä ja pinnoittaa. Tehdas oli rakennettu tuotantoja, luomista ja keksintöjä varten. Tällöin se oli vastakohta Black box -tyyppiselle monitoimitilalle, joka on kaikesta monikäyttöisyydestään huolimatta täynnä rajoituksia. (Mackintosh 1993, 86)

57 Hiltonin käyttämä termi on ongelmallinen, koska käsitykseni mukaan ei ole olemassa neutraalia tilaa, mikä olisi täysin vailla esitystä määrittäviä ja laadullisia ominaisuuksia ja ominaispiirteitä. En osaa kuvitella erityisesti erilaisia julkisia tiloja neutraaleina paikkoina.

jille⁵⁸. He suunnittelivat esityksen valaistusta yhdessä tai erikseen, vaikka tekninen toteutus jäi suurelta osin näyttämötekniikoiden tai valaistustekniikoiden vastuulle. Joissain tapauksissa valaistustekniset osaajat kasvoivat myös tekemään taiteellisia valintoja ohjaajan ja lavastajan rinnalla, jolloin heidän kohdallaan voidaan puhua valosuunnittelusta.

Perinteisten ammattiroolien jakautuminen tuli entistä ilmeisemmäksi 1900-luvun puolen välin jälkeen. Selkeä vedenjakaja oli 1962 yhdysvaltalaisen The United Scenic Artists, Local 829 ammattiyhdistyksen päätös, joka tunnusti valaistus-spesialistit (Lighting Associate) omaksi näyttämösuunnittelun ammattikunnaksi. Tätä ennen valaistusspesialistit olivat harjoittaneet ammattiaan käytännössä lähes kolmenkymmenen vuoden ajan vailla virallista liiton hyväksymää asemaa. (Murray 1970, 187–188).⁵⁹ Musiikkiteknologisen tallennekehityksen myötä myös äänimaailman merkitys kasvoi esitystoiminnassa 1970-luvulla ja edesauttoi äänisuunnittelun ammattialan syntymistä. Tästä ammattialojen eriytymiskehityksestä ovat peräisin tämän päivän vakiintuneet ammattiroolit, joissa esityksen taiteelliseen ennakkosuunnitteluryhmään kuuluvat ohjaajan tai koreografin lisäksi lavastaja, pukusuunnittelija, valo- ja äänisuunnittelija.⁶⁰ Pirstaloituminen jatkuu yhä, sillä viimeisen kymmenen vuoden aikana kentälle on ilmaantunut videoon erikoistuneita suunnittelijoita, jotka voivat olla taustaltaan valosuunnittelijoita.

Toisaalta uusien ammattikuntien syntyminen liittyy Suomessa 1990-luvun kehitykseen. Tutkija ja roolittaja Pia Pesosen (1998) mukaan Suomessa 1990-luvun aikana nousukauden taittuminen lamaan aiheutti teatterialalla työttömyyttä, teattereiden talousongelmia ja kilpailun kiristymistä. Työsuhteet lyhenivät ja kiinnitysten kierto nopeutui. Leipä piti hankkia laajemmalla alueella, mikä näkyi 2000-luvulle tultaessa suomalaisten teatterialan taiteilijoiden työnkuvissa. Työtehtävät kohdistui-

58 Vaikka lavastajat ovat aiemmin kantaneet laajempaa vastuuta kokonaisvisuaalisuudesta ja siten myös vaikuttaneet esitysten valaistukseen, tänä päivänä valosuunnittelu kuuluu enää harvoin heidän toimenkuvaansa. Sen sijaan valosuunnittelijat saattavat toisinaan myös suunnitella lavastuksen.

59 Tunnustus takasi valaistusspesialisteille yhtäläiset jäsenoikeudet lavastajiin ja pukusuunnittelijoihin nähden. Kun aiemmin valaistuksen ammattilaisena jäseneksi haluavalta oli vaadittu kompetenssia aina myös lavastuksen suunnittelusta ja lavastemaalauksesta, muutoksen jälkeen ammattilaisuuden osoittaminen oli mahdollista myös vain valaistuksen suunnittelun saralla. Muutos oli tervetullut, sillä liiton tiukat valintakriteerit olivat ajaneet kentällä toimineet valaistusspesialistit hankalaan asemaan. (Murray 1970, 187–188)

60 Suunnittelijat saattavat kuitenkin vastata useammasta osa-alueesta, mikä tarkoittaa useimmiten, että lavastaja suunnittelee myös puvut ja valosuunnittelija videot tai pienimuotoisen lavastuksen. Samoin taiteelliseen ennakkosuunnittelutyöryhmään voi ohjaajan lisäksi kuulua myös koreografi.

vat lisääntyvissä määrin television, elokuvan, multimedian alueille tai konsertti- ja festivaalituotantoihin. (Pesonen 1998, 6–8) Työryhmän kasvaminen tai useissa toimenkuvissa työskentely ei kuitenkaan välttämättä muuttanut vakiintuneita taiteellisen ennakkosuunnittelun työtapoja, ja ammattialueiden keskinäisiä hierarkioita.

Työskentelyhierarkian tavoitteena on saattaa esityksen tekemiseen osallistuvat eri taiteellis-tekniset ammattikunnat toimimaan yhdessä kuin kellon koneisto, täsmällisesti ja tehokkaasti. Laitosteatterien valaistukseen liittyvässä työskentelyssä tämä ilmenee taiteellisen ennakkosuunnittelun työryhmän työnjaoissa, esimerkiksi ohjaajan, lavastajan ja valosuunnittelijan neuvottelussa esityksen tilankäytöstä, toiminnan suunnista ja tunnelmista, mutta toisaalta myös teatterin kokonaistuotannon suunnittelun määräämistä aikatauluista ja työjärjestyksistä. Tämän lisäksi vakiintuneita työskentelytapoja ja rooleja on muodostunut myös valaistuksen osa-alueen sisälle. Valaistusmestarin, valomiehen, valopöytäoperaattorin, tehostemestarin ja näyttämötyöntekijöiden toimenkuvat ja tehtävät on perustasollaan määriteltä, vaikka tehtäväalueet voivat joiltain osin myös liukua toistensa alueille.⁶¹ Ei ole ihme, että laitosteattereiden toimintamallia on verrattu usein tehtaisiin, joissa koneisto ja toimintarakenne ovat saavuttaneet maksimaalisen toimintatehon, jolla esityksiä tuotetaan.⁶²

Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on todennut 1990-luvun alun kirjoituksessaan, että ”suomalaisessa teatterissa haisee vanha valta”, millä hän tarkoittaa vanhoja alistamiseen perustuvia työtapoja ja niihin liittyviä valtaongelmia. (Hotinen 2002, 187) Ohjaaja Heta Haanpää puhuu seuraavan vuosikymmenen kokemuksista, mutta havainto on kovin samankaltainen. Hän näkee ohjaajan roolin suomalaisessa kaupunginteatterissa vanhanaikaisena, koska hänen odotetaan olevan ”maailman luoja ja tietäjä” (Kauppinen 2008, 12). Hotisen mukaan nykyaikainen ohjaajakäsitys on syntynyt kahden perusajatuksen varaan, jotka ovat luonnonmukaisuuden ihanne ja tarve kokonaisuuden hallintaan. (Hotinen 2002, 185) Käytännöllä on vahvat juuret ohjaajantyön taiteellisen aseman vahvistumisessa 1900-luvun alussa, jolloin näytelmäkirjailijoiden ja näytelmätekstin ensisijaisuus alkoi murtua. Esitykseen kiteytyvä ohjaajan tulkinta sai enemmän painoarvoa, mikä on nähtävissä esimerkiksi Max

61 Esimerkiksi valaistusmestari voi suunnitella esityksen valosuunnittelun tai hän voi toimia toteuttavana tai työskentelyä koordinoivana väliportaana, vierailevan valosuunnittelijan oikeana kätenä. Valaistusmestari ja valomiehet voivat tehdä samaa käytännön teknistä työtä tai he voivat toimia myös valopöydän operaattoreina, mikäli teatterissa ei erikseen tällaista työnimikettä ja toimenkuvaa ole. Pienissä teattereissa tai tuotannoissa edellä mainitut tehtävät saattavat äänen ja näyttämötyön ohella kuulua yhden henkilön vastuulle.

62 Hyvänä esimerkkinä tästä on ohjaaja Heta Haanperän haastattelu Teatteri-lehdessä, jossa hän tekee kokemuksiinsa perustuen vertauksen tehtaaseen. (Kauppinen 2008, 11)

Reinhartin ja Gordon Craigin taidekäsityksissä. Tämä havaittiin 1910-luvun lopulla myös Suomessa. Kriitikko Erkki Kivijärvi pyrki tuolloin hahmottamaan eurooppalaisen teatterin modernistisia virtauksia kutsumalla niitä nimellä ”uusi suunta”. Kivijärven mielestä yksi uuden suunnan tunnuspiirre⁶³ oli ”teatricalistisen tunnelmoiva leikkisyys”, millä hän tarkoitti Reinhartin Shakespeare ohjauksia ja Craigin tuotantoja. (Orsmaa 1976, 58–59)

Äärimmäisissä muodoissaan ohjaajan tulkinta ja ajattelu korostui siinä määrin, että voidaan puhua *ohjaajakeskeisestä* työskentelytavasta. 1950-luvun ranskalaisen uuden aallon elokuvan piiristä on vakiintunut myös auter-ohjaajan käsite, joka tarkoittaa vahvaa taiteellista näkemystä omaavaa ja kaikkia taiteellisen ilmaisuuden lankoja käsissään pitävää keskushahmoa. Hotinen poimii teatterihistoriasta kaksi esimerkkiä ”luovasta nerosta”, jotka ovat haalineet itselleen kaiken suunnittelevan vallan. Sekä Roger Planchon että Robert Wilson saavuttivat auteur- asemansa kaikenkattavan ja totaalisen ohjaussuunnitelman avulla, josta muodostui esityksen totaalinen konsepti. (Hotinen 2002, 191)

Suomalaisessa teatterin toimintakulttuurissa ohjaajavaltaisen teatterin nousu ja kukoistuskausi on koettu 1960- ja 1970-luvuilla. Teatterintutkija Hanna-Leena Helavuori (2009) on kuvaillut ajanjaksoa vallansiirtona näytelmäkirjailijoilta ohjaajille:

”[...] näytelmäkirjailijan perinteiset ”isänoikeudet” siirtyivät ohjaajalle ja ohjaajasta tuli ainutkertaisten näyttämötulkintojen luoja, kokonaishahmottaja.”
(Helavuori 2009,)

Yhtenä esimerkkinä voidaan nähdä Jouko Turkan työskentely ja asema ammattikentällä. Sitä ei leimaa niinkään Wilsonin kaltainen pedantti ja visuaalisesti suuntautunut suunnitelmallisuus vaan provokatiivisesti herravastaisen ”edistyskellisen kansanteatterin” perinteen yhdistäminen farssiin, komiikkaan ja rumuuden esteetiikka (Paavolainen 1986, 210–211; 1992, 211–212).

Suomalaisessa esityksen tekemisen toimintakulttuurissa on perinteisesti kaivattu lujaa ja näkemyksellistä johtajuutta, toisaalta pyramidimaiseen hierarkiaan on myös alettu suhtautua varauksella tai suorastaan haluttu murtaa sitä. Teatterin ja nykytanssin taiteen kentillä on viimeisen parinkymmenen vuoden aikana näkynyt selvä kehitys kohti tasaveroisempaa työskentelytapaa, jossa ammatilliset roolit ja

63 Kivijärven kolme uuden suunnan tunnuspiirrettä olivat 1) Meiningenilainen tarkka realistinen yhteisnäytteleminen. 2.) Stanislavskilainen psykologis-realistinen ilmaisu ja 3.) teatricalistisen tunnelmoiva leikkisyys. (Orsmaa 1976, 58–59)

tehtävänkuvat liukuvat enemmän toistensa päälle ja ohjaajan asema on muuttunut. Ohjaaja- tai koreografikeskeisyys on muuttunut 1980-luvulta lähtien yhä enemmän *ohjaaja- tai koreografivetoisemmaksi*. Ohjaaja johtaa työskentelyä ja pyrkii edelleen oman näkemyksensä toteuttamiseen, mutta muun työryhmän ammatilliset näkemykset saavat enemmän painoarvoa, myös kokonaisuutta koskien. Haanpään käsitys ohjaajan asemasta kuvaa hyvin tätä asennemuutosta:

"Mielestäni jokainen osa-alue näyttämöllä on vahva – ei se mene niin, että ohjaajan ääni voittaa kaikessa. Ohjaajalla on ilo ja oikeus olla se, joka lobbaa omia ideoitaan läpi."
(Kauppinen 2008, 12)

Muutosta ei nähdä pelkästään ongelmattomana. Teatteriohjaaja Kaisa Korhonen näkee ohjaajan aseman heikentymisen kielteisenä ja taantumuksellisenä ilmiönä, jonka syynä on teatterin aseman muutos. Teatterit eivät ota taiteellisia riskejä eivätkä ohjaajat saa vapautta toteuttaa itseään. Johtajuuden menetys evää hänen mukaansa mahdollisuuden taiteelliseen teatteriin. (Silde 2005, 9–10)

Kuvataiteilija ja esitysten tekijä Terike Haapojan mukaan työryhmässä voi ilmetä erilaisia työtehtäviä, millä ei ole välttämättä mitään tekemistä henkilöiden ammattitaustan kanssa. Hän on puolestaan kokenut, että teatteritalot ovat rakentuneet tiettyjen esityskäsitysten ympärille. Haapojan mielestä ohjaajan aseman muutos liittyy tapaan, jolla ohjaaja on aikaisemmin toiminut ulkopuolisena silmänä, ja joka tekee valintoja ja päätöksiä. Haapojan kokemuksen mukaan esitystapahtuman rakentaminen sisältäpäin "rakentaa erilaista estetiikka ja tukee teoksen hahmottamista tapahtumallisena." (Silde 2005, 10–11)

Kyseessä ei ole kuitenkaan uusi asia vaan samankaltaista tekijyyden ja työskentelyhierarkioiden purkamista on ollut havaittavissa jo 1960-luvun taiteen virtauksissa, kuten esimerkiksi Judith Malinan, Erwin Piscatorin ja Julian Beckin perustaman Living Theatre-ryhmän taiteessa. Toinen, osin happeningiin liittyvä⁶⁴, historiallinen näkökulma ryhmätyöskentelyyn on esimerkiksi säveltäjä John Cagen ja koreografi Merce Cunninghamin pitkä yhteistyö. Heille tyypillisessä työskentelyn mallissa musiikki ja tanssi toimivat *rinnakkain itsenäisinä osa-alueina* eivätkä Cage ja Cun-

64 John Cage kytkee omaelämäkerrallisessa luentokirjoituksessaan varhaisen 1950-luvun työskentelynsä Black Mountain Collageessa Merce Cunninghamin, Robert Rauschenbergin, Olsenin, M.C. Richardsin ja David Tudorin kanssa happening-taiteen mahdolliseksi lähtöpisteeksi. (Cage 1989) Happening -nimitys on vakiintunut vasta myöhemmin Allan Kaprow'n 1959 tekemän teoksen *18 Happenings in 6 Parts* myötä tarkoittamaan kyseistä esitysmuotoa.

ningham (myös Rauschenberg), pyrkineet sitomaan taiteellisia tuotoksiaan yhteen vaikka ne asettuivat saman esitystapahtuman kehyksiin. (Cage 1989)

Esityksen valmistamisessa on käytetty myös työryhmälähtöisiä työskentelymenetelmiä, joita tarkoitettaessa puhutaan devising-työskentelystä.⁶⁵ Ohjaaja Pieta Koskeniemi (2007) on käyttänyt termistä suomalaista muotoa ”ryhmä- ja prosessikeskeinen teatteri”. Devising-teatterissa ei usein ole ennalta laadittua käsikirjoitusta, vaan käsikirjoitus syntyy prosessissa ryhmän synnyttämänä. Ryhmä työskentelee valitun lähtökohtien kanssa ja käsikirjoittaa, koreografioi, improvisoi tai suunnittelee esitettävät kohtaukset yhdessä. Tekemisen lähtökohtana on usein halu tehdä itselle merkityksellistä, omista aiheista liikkeelle lähtevää teatteria. (Koskeniemi 2007, 5) Allison Oddeyn (1994) mukaan devising-teatterin ominaislaatu liittyy työskentelyprosessin ja lopputuloksen ainutlaatuisuuteen. Devising-työryhmien tarkoituksena on kiinnostuksen kohteita ja aiheita leimata tietty erilaatuisia materiaaleja yhdistelevä eklektismi sekä toiminnan vapaaliikkeisyys. Keskeistä työskentelyssä on sen prosessinomaisuus, yhteistyö, moninäkökulmaisuus ja esityksen valmistaminen. (Oddey 1994, 2-3)

2.4 VALOSUUNNITTELUUN LIITTYVIÄ TYÖSKENTELYN KONVENTIOITA

Suuntaan tässä luvussa huomioni valosuunnittelun alan tyypillisiin työprosessi- ja työroolikäytäntöihin. Kuvaan valosuunnittelijoiden käsityksiä taiteellisesta vastuusta, työprosessista ja työpolusta sekä suunnittelutyön vastaanottamiseen ja rekrytointiin liittyvistä käytännöistä. Tarkastelen myös työntekijän ja työnantajan taloudellista vastuuta sekä työjärjestyksen ja kommunikation haasteita valosuunnittelussa. Lopuksi käsittelen myös lyhyesti suomalaisessa valosuunnittelussa havaitsemani puolustusasennetta, jota nimitän alistettujen eetokseksi.

Valosuunnittelijoiden käsityksiä taiteellisesta vastuusta, työprosessista ja työpolusta

Suomalaista valosuunnittelun alaa kartoittaa omalta osaltaan Elisa Joron (1998) Teatterikorkeakoululle tekemä tutkimus valo- ja äänisuunnittelijan ammattitaidon, koulutuksen ja suhteesta työelämään. Tällä hetkellä jo yli vuosikymmen vanha tilannekatsaus on teknologiasuhteen ja tulevaisuusvisioiden suhteen osin

⁶⁵ Termi devising on peräisin englannin kielestä ja on lyhenne sanaparista devising theatre, josta käytetään myös muotoa devised theatre. (Koskeniemi 2007, 5)

vanhentunut, mutta se kuvaa edelleen hyvin valosuunnittelijoiden käsityksiä työskentelystä ja alan käytännöistä. Joro hahmotti tutkimuksessaan opiskelijoiden sekä alalla toimivien ammattilaisten käsityksiä taiteellisesta suunnittelutyöstä kolmen näkökulman, *taiteellisen vastuun, työprosessin ja työpolun*, avulla.

Tutkimukseen osallistuneet henkilöt katsoivat suunnittelutyön sisältävän taiteellista vastuuta ja valtaa, joka kohdentui esittävän tai muun taiteen tekemiseen tai sen osa-alueeseen. Taiteellisen vastuun katsottiin valo- ja äänisuunnittelijan työssä ulottuvan sekä prosessiin että lopputulokseen. Samoin se sisälsi työn yksilönä sekä työryhmän osana. Taiteellinen vastuu nähtiin myös konkreettisena suunnittelutyönä. Siihen liittyi oma taiteellinen panos ja alkuperäisen materiaalin luominen, joka oli kuitenkin suhteessa dramaturgiaan tai taiteelliseen lopputulokseen. Taiteellinen vastuu kattoi myös hyvin laajan kaaren erilaisia tehtäviä työn aloittamisesta sen valmistumiseen. Tällaisia olivat taustatyö, ennakkosuunnittelu, toteutuksen valvominen, karttojen ja kirjallisten ohjeistusten laatiminen. Suunnittelutyö miellettiin taiteellisen työryhmän osana tapahtuvana toimintana, jossa oman käden jälki oli näkyvässä. Tämän lisäksi vastaajat katsoivat suunnittelun olevan luonteeltaan itsenäistä, vaikka se tapahtui taiteellisen työryhmän osana. (Joro 1998, 74–75)

Taiteellisen työskentelyn työprosesseihin kuuluivat puolestaan analyysi, ideointi, työryhmän kanssa kommunikointi, yhteissuunnittelu, tekninen ja taiteellinen suunnittelu, laitehankinnat, paperityö ja työnjohdolliset tehtävät. Työprosessit nähtiin monessa suhteessa samankaltaisina kuin lavastajilla. Taiteellisen työskentelyn työpolut käsittivät vastaajien mielestä taiteellista ja/tai järjestelmäsuunnittelua sekä toteutuksen valvomista esitysproduktioiden, näyttelyiden, installaatioiden ja pysyvien taideteosten alueilla. Valo- ja äänisuunnittelutyön yhtenä työpolkuna nähtiin lisäksi televisio, radio ja elokuvan piirissä tapahtuva suunnittelutyö. (Joro 1998, 75)

Joron tutkimuksen perusteella saa vaikutelman, että alalla toimijat ymmärsivät valosuunnittelun taiteellisen suunnittelutyön varsin moniäänisesti ja katsoivat sen suuntautuvan perinteistä puheteatteria laajemmalle. Tarkasteltavat kategoriat liukuvat toisiinsa erityisesti taiteellisen vastuun ja työprosessin osalta. Vastaajien määrittelemät työprosessit näyttäytyivät sen perusteella varsin hahmottomina ja sekavina. Hajanaisista ja määrältään suppeista kommenteista välittyy kaikesta huolimatta alalla toimivien ja opiskelevien valo- ja äänisuunnittelijoiden voimakas halusitoutua taiteelliseen prosessiin ja arvottaa taidetta ja sen tekemistä taloudellisten seikkojen yläpuolelle. Kyselyyn osallistuneet valosuunnittelijat asettivat selvästi korkeita odotuksia ja toiveita yhteistyölle ja työprosessiin osallistumiselle. He kokivat yhteistyölle perustuvat työprosessit väylänä todelliseen vaikuttamiseen ja työn onnistumiseen.

Valosuunnittelutyöhön liittyvistä vaikutusmahdollisuuksista puhuttaessa Joron tutkimuksessa lähestytään oman tulkintani mukaan valtakysymyksiä. Vaikuttaa siltä, että työprosessiin liitettiin myös ”prosessissa mukana olon” ohella valtapositioita rakentavia tavoitteita, kuten ”todellinen vaikuttaminen” sekä ”työn ja onnistumisen varmistaminen”. (Joro 1998, 75)

Suunnittelutyön vastaanottaminen ja hakeminen

Joron tutkimuksessa käy ilmi valosuunnittelun passiivinen suhde taiteellisen ryhmätyöskentelyn liikkeellelähtöön. Sanavaltaa taiteellisessa prosessissa pidetään alalla tärkeänä, mutta työskentelyyn lähdetään kerta toisensa jälkeen perinteisen mallin mukaisesti: valosuunnittelija voi aktiivisesti hakea työtä, mutta työhön kutsuminen ja siten myös työn puitteiden määrittäminen, tapahtuu kutsujana toimivan ohjaajan tai koreografin toimesta.

Joron tutkimus tuo esiin sen, että valosuunnittelijoille taiteellinen vastuu ja työprosessi alkavat ideoinnista, ennakotyöskentelystä tai analyysistä. Sitä, miten tähän alkutilanteeseen päädytään, sivutaan kovin vähän. Kohta, jossa kerrotaan ”työn vastaanottamisesta”, kertoo otsikkona paljon. Työ otetaan vastaan, sen sijaan, että sitä aktiivisesti haettaisiin. Omassa kokemuksessani tämä tarkoittaa sitä, että ohjaaja, koreografi, esiintyjä-tekijä⁶⁶ tai teatterinjohtaja ottaa yhteyttä ja tarjoaa suunnittelutyötä. Valosuunnittelijalle jää rekrytointitapahtumassa passiivinen rooli, mutta toisaalta hän voi myös kieltäytyä. Se ei kuitenkaan ole helppoa, sillä työhön kutsuttu valosuunnittelija joutuu arvioimaan taloudellisen tilanteensa sekä työn kiinnostavuuden suhteessa muihin työkeikkoihin ja henkilökohtaiseen elämäänsä. Tilannetta kuvaa yhden vastaajan kommentti:

”Aika ei riitä kaikkeen, työt kasautuvat eikä kaikkea ehdi tai halua ottaa vastaan. Perhesyistä työtä ei voi tehdä niin paljon kuin pitäisi, jos haluaa perheen säilyvän.”
(Joro 1998, 55).

Freelancer-valosuunnittelijan toimeentuloon liittyvät realiteetit pakottavat hänet useimmiten kuitenkin hyväksymään tarjouksen kuin tarjouksen. Työstä kieltäytymistä tapahtuu lähinnä tilanteissa, joissa tarjotun työn aikataulut ovat kestävät-

66 Tarkoitan henkilöä joka ei ole varsinaisesti ohjaaja tai koreografi, mutta joka luo oman ilmaisumateriaalin ja ohjaa omaa tekemistään sekä siihen liittyvää esityskokonaisuutta. Tällainen henkilö voisi olla esimerkiksi performanssi- tai äänitaiteilija.

tömästi ristiriidassa muiden sovittujen töiden kanssa. Osa suunnittelijoista pyrkii varaamaan tuotannolle aikaa taloudellisella riskillä, osa puolestaan koettaa selviytyä päällekkäisten keikkojen kurimuksessa. Hyvästä ajankäytöllisestä suunnittelusta riippumatta etenkin vapaan kentän tuotantojen aikataulut muuttuvat vielä työn hyväksymisen jälkeen, jolloin sovittelu muiden työlupausten kanssa muodostuu helposti ongelmalliseksi. Kysymys sitoutumisesta on myös elämäntilanteen ja tarpeiden määräämä. Kärjistäen ilmaistuna yhteen produktioon kerrallaan keskittyminen tarkoittaa kapeaa tai lyhyttä leipää, yltiöoptimistinen keikkojen ahnehtiminen puolestaan polttaa kynttilää kummastakin päästä.

Aina kysymys ei kuitenkaan ole ehtimisestä. Kun taloudellista pakkoa ei ole, ja kun tarjolla on mielekkäämpi vaihtoehto, valosuunnittelija voi olla haluton ottamaan hänelle tarjottua työtä vastaan. Tämä käy selväksi myös kyselystä, jossa 70 % vastaajista piti työn tärkeimpänä kriteerinä sen kiinnostavuutta, palkan sijoituksessa vasta toiselle sijalle. (Joro 1998, 57) Työllistymismekanismin ilmeinen passiivisuus ei siten välttämättä tarkoita, että valosuunnittelijat kokisivat työtarjoukset epämielikkäinä tai elämänlaatua heikentävinä. Taloudelliset tai aikataululliset paineet voivat kuitenkin johtaa epämielikkyyden lisääntymiseen.

Toisaalta tutkimuksessa puhutaan myös freelancereista⁶⁷, jotka joutuvat olemaan koko ajan aktiivisena työnhakijana turvatakseen toimeentulonsa eteenpäin. Valosuunnittelijat joutuvat huolehtimaan lähitulevaisuuden toimeentulostaan samalla kun he tekevät suunnittelutyötään. Alituinen työtilaisuuksien hakeminen ja itsensä kauppaaminen muistuttaa tällöin yrittäjyyttä. Rajanveto aktiivisen työn hakemisen, itsensä tarjoamisen ja tuputtamisen välillä on häilyvä, mutta esitysten tekemisen toimintakulttuurissa perinteisen rekrytointimallin ohitusyritys saatetaan kokea tahdittomana. Itsensä markkinointi saatetaan ymmärtää kielteisesti niin, että työnhakija on epäkiinnostava tai ei-haluttu (Pesonen 1998, 9).

Oma kokemukseni valosuunnittelijan työn hakemisen käytännöistä liittyy enemmän saatavilla olemisensa viestittämiseen ”puskaradion” tai henkilökohtaisten verkostojen avulla kuin suoraan yhteydenottoon ohjaajaan tai työryhmään. Valosuunnittelija voi ilmaista työhalukkuutensa teatteriorganisaatiolle tai tapahtumatuotantoyritykselle avoimena optiona eikä sitä välttämättä kohdenneta tiettyyn esitykseen tai tuotantoon.

Riippumatta siitä millä esittävien taiteiden alalla toimitaan, valosuunnittelun aloittaminen toteutuu pohjimmiltaan samalla passiivisella tavalla. Vaikka laitosteatterissa suunnitteleva valaistusmestari tietää sopimuksensa mukaan suunnittelevansa

67 Vertailukyselyn valo- ja tehostemestarit olivat lähes poikkeuksetta pitkässä työsuhteessa teatterissa. Heitä ei ollut lainkaan työttöminä työnhakijoina helmikuussa 1998. (Joro 1998, 55)

tietyn määrän esityksiä⁶⁸, hän ei välttämättä voi valita tekemiään tuotantoja, joista päättäminen kuuluu teatterinjohtajan tai johtoelinten toimivaltaan. Mikäli hän ei halua työskennellä kyseisessä tuotannossa, ainoa tapa lienee vaihtaa tuotantoja kollegan kanssa. Toinen ulospääsytie on työsopimuksen ehtojen uudelleensopiminen tai eroaminen. Freelancerina toimiva valosuunnittelija on vapaampi punnitsemaan, ottaako hän tarjotun työn vastaan. Kieltäytyminen on mahdollista päällekkäisten aikataulujen varjolla, mutta toinen työtarjous saattaa olla myös ammatillisesti mielekkäämpi tai taloudellisesti kannattavampi. Käytännössä freelancer-suunnittelijalla ei usein ole varaa kieltäytyä mistään tarjotusta työstä muulla perusteella kuin aikataulujen päällekkäisyydellä.

Työn valinnan suhteen freelancer-valosuunnittelijan tai kuukausipalkkaisen suunnittelevan valaistusmestarin asema on samankaltainen. He eivät päätä mikä näytelmä tai teos toteutetaan, missä se toteutetaan tai minä aikana se toteutetaan.⁶⁹ Freelancer-valosuunnittelija ei voi olla koskaan varma työllistymisestään. Hän voi ainoastaan vaalia luottamustaan siihen, että aikaisemmat työkumppanit kysyvät häntä toihin myös tulevaisuudessa, ja että hyvä maine houkuttelee uusia työnantajatahoja. Edellisen perusteella valosuunnittelutyön vakiintuneeseen toimintakulttuuriin liittyy voimakkaasti työnantaja-työntekijä tai tilaaja-suunnittelija -malli. Asetelmat rakentavat usein huomaamatta vaikeasti ohitettavia, taloudellis-perustaisia valtapositiioita ja hierarkioita esityksen valmistamisprosessin alusta asti, olivat työskentelyyn liittyvät ideaalit kuinka demokraattisia tai tasa-arvoisia hyvänsä.

Kutsumenettely

Nykyisessä käytännössä valosuunnittelijan näkökulmasta mielekkäin työskentelyn tapa toteutuu silloin, kun hänet kutsutaan mukaan työryhmän muodostamisen ensimmäiselle kierrokselle. Tällöin taiteellisen ryhmätyöskentelyn ideaalien⁷⁰ mukaisesti osa-alueiden mahdollisuudet ruokkia toisiaan ja vaikuttaa

68 Vertailukyselyn valo- ja tehostemestarit olivat lähes poikkeuksetta pitkässä työsuhteessa teatterissa. Heitä ei ollut lainkaan työttöminä työnhakijoina helmikuussa 1998. (Joro 1998, 55)

69 Aikatauluihin liittyen valosuunnittelijalla vaikuttaa kokemuksen mukaan kuitenkin olevan neuvottelumahdollisuuksia vapaan kentän tuotannoissa. Mikäli ohjaaja tai koreografi haluaa erityisesti kyseisen suunnittelijan, hän saattaa muuttaa mahdollisuuksien mukaan tuotannon aikatauluja tai tehdä huomattavia työaikamyönnytyksiä. Tässä suhteessa kyse voisi olla kenestä tahansa oleelliseksi katsotusta työryhmän jäsenestä.

70 Tämänlaisen toimintakulttuurin ideaali on ollut valosuunnittelun opetuksen perusta Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen perustamisesta alkaen.

kokonaisuuteen ovat otollisemmat. Kutsun esittää useimmiten ohjaaja tai koreografi, joka toimii työryhmän vetäjänä ja joka haluaa kutsumenettelyllä muodostaa mieleisensä työryhmän. Kutsun esittämisen yhteydessä kutsuja yleensä jo lyhyesti kuvailee kaavailemaansa esitystä, työskentelyperiaatteita tai esittää sen työnimen. Samassa yhteydessä keskustellaan tavallisesti jo tuotannon aikataulusta ja siihen sitoutumisen mahdollisuudesta. Ensimmäiseen tapaamiseen saapuminen merkitsee jo yleensä työryhmään liittymistä, vaikka joskus koollekutsuja on ajatellut paikalle tulijoiden päättävän osallistumisestaan vasta yhteistapaamisen perusteella. Tapaamisessa työryhmän koollekutsuja, useimmiten ohjaaja tai koreografi, esittelee tapaamiseen osallistuville ajatuksiaan, mahdollisesti kuvia, tekstejä tai muuta virittävää ja havainnollistavaa materiaalia. Tilanteeseen latautuu, enemmän tai vähemmän tarkoituksellisesti, ”myymisen” ajatus: kutsuja haluaa, että paikalle tulleet kiinnostuvat hänen ideoistaan ja hyväksyvät ne työskentelyn lähtökohdiksi ja ajan myötä sitoutuvat yhteistyöhön.

Tätä taustaa vasten tarkasteltuna ilmaisu: taiteellinen työryhmä aloittaa työskentelynsä samalta viivalta⁷¹, ei pidä tarkkaan ottaen paikkansa. Riippumatta valta- tai demokratiapyrkimyksistä, koollekutsuja on aina saanut etumatkan suhteessa kutsuttuun työryhmään. Toimintamalli ei ole mielestäni tuomittava; ainoastaan retoriikka on epätasällista. Se herättää samalla kysymyksen: minkälainen toimintamalli toimisi niin, että liikkeelle lähdettäisiin samalta viivalta – onko se edes mahdollista?

Työntekijän ja työnantajan taloudellinen vastuu

Mitä tulee työvälineisiin tai materiaaleihin, valosuunnittelijan odotetaan perinteisesti kustantavan omat luonnostelun ja suunnittelun materiaalin, mikä tarkoittaa kyniä ja papereita sekä tietokonetta ja suunnitteluohjelmia. Sen sijaan kukaan harvemmin olettaa, että valosuunnittelija omistaisi kalliita valaistuslaitteistoja, kuten valopöytiä, himmentimiä tai teatteriheittimiä, jotka vertautuvat esitystilän perusvarusteluun samalla tavalla kuin katsomon penkit tai näyttämökorokkeet. Näin rahoitusvastuu valaistuslaitteistosta jää kutsujana toimivan tai hänen edustamansa työnantajan harteille. Luonnollisesti valosuunnittelija informoi työntäjänsä kaluston määrään ja laatuun liittyvistä tarpeistaan, mikä katsotaan hänen velvollisuudekseen. Jos esitystila on poikkeuksellisesti ilman kalustoa, laitteisto joudutaan vuokraamaan, jolloin valosuunnittelija joutuu tekemään enemmän työtä

⁷¹ Tämä on usein alalla toistuva fraasi, joka on ollut yleinen myös valosuunnittelijakoulutuksessa.

laitteistokokonaisuuden yksityiskohtaisessa määrittelyssä sekä mahdollisesti tarjouskilpailun ja kuljetusten järjestämisessä. Kaluston vuokrauksesta syntyneet kustannukset maksaa kuitenkin tavallisesti työnantaja⁷².

Työnantajan rahoitusvastuu tuo mukanaan myös valtaa määrittää kustannuskatto eri esityksen osatekijöille. Mikäli kustannukset uhkaavat kasvaa yli budjetin, tuotannon työnantaja voi vaatia valosuunnittelijaa karsimaan suunnitelmiaan. Rahanjakomalli noudattaa viime kädessä työnantajan käsitystä kunkin osa-alueen tarpeista, ja myös niiden tarpeellisuudesta. Näin on mahdollista, että työnantaja ja työntekijä ovat eri mieltä erilaisten resurssien ja hankintojen riittävyydestä tai laadusta. Työnjohdollisena väliportaana toimiessaan ohjaaja voi hyväksyä valosuunnittelijan perusteet esitykselle olennaisina ja asettua valosuunnittelijan tueksi vaatimaan teatterilta lisää resursseja. Hän voi myös päätyä kohdistamaan vastaavan summan mielestään tärkeämpään kohteeseen esityksessä. Viime kädessä valosuunnittelija voi joutua päättämään, pystyykö hän toteuttamaan työnsä mielekkäästi annetuissa taloudellisissa ja materiaalisissa puitteissa vai joutuuko hän äärimmäisenä vaihtoehtona kieltäytymään tehtävästä.

Työjärjestyksen ja kommunikaation haasteita valosuunnittelussa

Suomessa valaistus on otettu mukaan esityksen valmistamisen prosessiin varsin myöhään. Ennen 1900-luvun loppua lavastus saattoi olla usein jo valmiina, eikä valaistustimestari välttämättä saanut luettavakseen edes näytelmätekstiä (Putkonen 1960a, 7). Ohjaaja saattoi ainoastaan luonnehtia kohtauksissa tarvittavia tunnelmia ja tilata tiettyjä realistiseen aikaan ja paikkaan liittyviä valaistuselementtejä. Näin sekä valosuunnittelu, että sen fyysinen rakentaminen näyttämölle toteutuivat muuhun esityksen suunnittelutyöhön nähden myöhään. Toisinaan valaistustimestarit saattoivat osallistua myös ennakoivaan sisällölliseen keskusteluun taiteellisessa työryhmässä. Tämä oli mahdollista pitkän yhteistyön kautta saavutetun luottamuksen myötä. Ken-

72 Jos tilaajataho on tottunut käyttämään valo- ja äänivuokrausyritysten kokonaispaketteja, se saattaa olettaa, että valosuunnittelu ja sen toteuttamiseksi vaadittava kalusto kuuluvat aina samaan pakettiin. Jotkut tilaajat haluavat mieluummin laskun kuin toimivat itse työnantajavelvoitteiden piirissä. Niinpä joillakin valosuunnittelijoilla saattaa olla tästä syystä toiminimi, jonka puitteissa he voivat kirjoittaa asiakkaalleen yhden laskun, joka itse asiassa vain summaa yhteen monta laskua: palkan ja sen sivukulujen lisäksi myös laitteistovuokrat, kuljetukset ja mahdolliset muut kuluneet materiaalit kuten esimerkiksi värikalvot, teipit, kobot ja kiinnikkeet.

ties kokemukset tämänlaatuisen kommunikaation eduista lisäsivät joidenkin ohjaajien halua ottaa valaistusestari mukaan suunnitteluprosessiin jo totuttua aikaisemmin.

Valosuunnittelu ja valojen rakennus eivät enää nykyään tapahdu samassa määrin viimeisinä öinä ennen ensi-iltaa, vaan suunnittelu jakaantuu pitkälle aikavälille. Konkreettista näyttämörakennuksen työjärjestystä, jossa ”valot” rakennetaan ja ohjelmoidaan usein viimeiseksi, toimintakulttuurin asteittaiset uudelleenjärjestelyt eivät kuitenkaan ole muuttaneet. Tähän on käytännöllisiä syitä. Esimerkiksi valonheittimien tarkka suuntaus on hyvin hankalaa ilman lavasteita tai lopullista tietoa esiintyjien asemista. Varhaisessa vaiheessa, ennen valosuunnittelijan mukaantuloa, lukkoon lyödyt tilalliset ratkaisut voivat kuitenkin osoittautua hankaliksi, koska niitä ei ole tarkasteltu valosuunnittelun käytäntöjen näkökulmasta. Esimerkiksi lavasterakenteet voivat suoranaisesti estää tietyt valaisusuunnat. Lavastuksen varjostama alue saattaa muodostua ongelmaksi kohtauksen tunnelman muutoksien vaatiessa valon laadullista muutosta koko näyttämön alueella. Katvealueella olevat esiintyjät ja lavasteet saattavat näyttää tarkoituksettoman erilaisilta verrattuna näyttämön muihin osiin silloin kun valaistus joudutaan rakentamaan epäjohdonmukaisesta suunnasta. Korvaavat suunnat saattavat aiheuttaa muita ongelmia, kuten valon heijastumista videoprojisointipintaan.

Ennen kuin taiteellinen työryhmä on kokonaisuudessaan muodostunut, esityksen ohjaaja on yleensä luonut voimakkaan näkemyksen esityksen sisällöllisistä tavoitteista ja jopa tyylistä.⁷³ Ohjaajan valittua näytelmän, hän työstää lavastajan kanssa esityksen tilaratkaisut lavastussuunnitelmaksi, jonka piirustukset toimitettiin edelleen rakentajille. Lavastus tai ainakin sen tilallisten päälinjojen ratkaisu⁷⁴ on ollut ensimmäisiä visuaalisia ratkaisuja. Tämä malli on edelleen näkyvissä suurempien tuotantojen taiteellisen työskentelyn kohdalla siinä mielessä, että ohjaaja valitsee näytelmän ja hänellä on siihen tulkinnallinen näkökulma ennen kuin muu työryhmä aloittaa. Tämän jälkeen tuotannolliset puitteet ja toimintakulttuurit määrittävät pitkälle sen miten työskentely muotoutuu ja etenee.

Laitosteatteerimaisessa toimintakulttuurissa ns. mallipalaveri toteutetaan varhain. Silloin lavastaja esittelee teatterin henkilökunnalle lavastuksen pienoismallin. Laitosteatteerin kireässä tuotantoaikataulussa ei kenties jää muuta vaihtoehtoa kuin toistaa vanhoja ja tehokkaaksi todettuja työskentelytapoja. Tällöin esimerkiksi

⁷³ 1900-luvun alun kehitys Euroopassa ja Yhdysvalloissa johti siihen, että ohjaajantyö kehittyi kohti auteur-tyyppistä kokonaisuuden haltuun ottavaa taiteilijaa. Suomessa tämän kehityksen alku liittyi ekspressionistiseen taidevirtaukseen 1920-luvulla. Samalla lähti kehittymään myös kotimainen lavastustaide. (Orsmaa 1976, 204)

⁷⁴ Katso Hirvikoski 2005

lavastus on pakko lyödä lukkoon etukäteen, mikä vaatii ohjaajalta ja lavastajalta työn tilallista ratkaisemista työprosessin varhaisessa vaiheessa. Ihanteellisesti ajatellen koko taiteellinen työryhmä valosuunnittelua myöten on jo analysoinut ja ratkaisu- esityksen omasta näkökulmastaan ennen mallin rakentamista. Mikäli kommunikaatio ja ideointi eivät ennakkosuunnittelussa toimi moneen suuntaan, vaarana on, että ohjaajan ja lavastajan ensimmäiseksi tekemät ratkaisut määräävät muiden osa-alueiden ratkaisuja ja vähentävät niiden taiteellista liikkumavaraa. Pahimmillaan jäljelle ei jää todellisia vaihtoehtoja vaan valosuunnittelija joutuu valitsemaan huonoista ratkaisuksista vähiten ongelmallisen. Tämän välttäminen vaatii valosuunnittelijalta aktiivisuutta ja ideointiin heittäytymistä ennakkosuunnittelussa – mitä aikaisemmin hän pystyy tarjoamaan ongelmallisille ratkaisuille valosuunnittelun kannalta mielekkäitä vaihtoehtoja, sitä parempi.

Viihde- tai konserttituotantojen pyrkimykset saattavat heijastua myös niiden valosuunnitteluun, sekä esteettisesti että toimintakulttuurin kannalta. Samalta viivalta lähtevä suunnittelun ideaali ei aina toteudu, tai sitä ei pidetä tuotannon tavoitteiden kannalta tärkeänä, jolloin valosuunnittelija saattaa työryhmään liittyessään löytää edestään jo varsin pitkälle ratkaistun esityskonseptin. Valosuunnittelu mukautuu tällöin ammattitaidolla toteutetuksi, esteettisesti tasokkaaksi muotoiluksi.⁷⁵ Äärimmäisessä tapauksessa valosuunnittelija saatetaan kutsua paikalle viimeistelemään tai jopa ”pelastamaan” käytännössä jo valmis tuotanto. Tämän tyyppinen lähestymistapa näkee valosuunnittelun ilmaisumahdollisuudet ulkoisena ”kuorrutuksena”, jolla voidaan jopa pyrkiä kätkemään esityksen keskeneräisyyttä tai suoranaista sisällöttömyyttä. Valosuunnittelun professori Markku Uimonen on lisännyt tämän ominaisuuden perinteisten valosuunnittelun funktioiden⁷⁶ jatkoksi valon estetiikkaa käsittelevässä kriittisessä kirjoituksessaan. (Uimonen 1992, 248–249) Teema nousee esiin myös valosuunnittelija Claude Navillen haastattelussa (Rauhamaa 1992, 24).

75 Tässä yhteydessä ymmärrän muotoilun merkitykseltään negatiivisena, koska siitä puuttuu perinteisessä mielessä esittävien taiteiden intressi löytää ilmaisussa oma ääni suhteessa muihin ilmaisuihin ja teoksen yhteiseen tavoitteeseen.

76 Markku Uimonen on käyttänyt amerikkalaisen valosuunnittelijan Richard Palmerin jäsennyistä, jossa valosuunnittelun funktiot ovat esityksessä: Valikoiva näkyvyys (*Selective visibility*), Annettujen olosuhteiden toteuttaminen (*Establishing "given circumstances"*), Näyttämökuvan värittäminen (*Coloring the stage picture*), Tilan ja muodon antaminen (*Shaping space and form*), Huomion suuntaaminen (*Focusing attention*), Näyttämökuvan sommittelu (*Composition of stage picture*), Rytmitys (*Establishing rhythm*), Tyylin muodostaminen (*Establishing style*), Tunnelman muodostaminen (*Setting a mood*). (Uimonen 1992, 248–249; Palmer 1985, 5–7)



Kuva 2: *Pelto – ankara moraliteetti* -tuotannon mallipalaveri. Lavastaja Kaisa Illukka (keskellä) esittelee lavastuspienoismallia Teatterikorkeakoulun Opetusteatterin henkilökunnalle.

Edellä kuvatussa, visuaalisen kuorrutuksen hyväksyvässä toimintakulttuurissa valosuunnittelija on väistämättä perässä hiihtäjä. Jotkut saattavat kokea vastaavassa tilanteessa taiteellisen identiteettinsä ja vapautensa uhatuksi, mutta kyse voi myös olla tietoisesta taloudellisperustaisesta valinnasta, jossa taiteelliset ambitiot laitetään syrjään. On muistettava, että työskentelyn vakiintuneet mallit saattavat toki hankaloittaa, mutta yhtä hyvin myös helpottaa suunnittelutyötä. Valintojen tekemisen ei tarvitse tarkoittaa liikkumavapauden rajoittamista.⁷⁷ Valosuunnittelijat saattavat myös toivoa, että ohjauksen näkökulma tai lavastuksen tilaratkaisu ovat jäsentyneitä kun he aloittavat työskentelyn. Muiden tekemät valinnat rajaavat tällöin valosuunnittelijan ratkaisujen määrää ja vähentävät ideointiin ja vaihtoehtoisten ratkaisujen

77 Taiteellisten ratkaisujen tekeminen ja ajoittaminen herättää ryhmätyössä helposti pelkoa ja ahdistusta. "Demoni olkapäällä" lietsoo paniikkia ja epävarmuutta vaatimalla lopputulokselta ensiluokkaisuutta, mutta jättää kertomatta miten se saavutetaan. Hätiköidessä kehityskelpoiset ideat ja näkökulmat saattavat jäädä helposti huomaamatta. Toisaalta odottelu ei aina tuota käänteen tekevää oivallusta vaan joskus keskinkertaiselta tuntuva ratkaisu kannattaa tehdä. Rennompi suhtautuminen taiteellisiin valintoihin saattaa voittaa aikaa päättämättömältä perfektionismilta siinä määrin, että se antaa mahdollisuuden työstää keskinkertaisesta oivallista.

miettimiseen kuluva työmäärä. Jokainen suunnittelija joutuu harjoittamaan itsekriittisyyttä sen suhteen, toimiiko hän näin laiskuudesta vai katsooko hän kykenevänsä tarjoamaan esitykseen sisällöllisellä tasolla vaikuttavia valaistusratkaisuja?

Kokemukset tuotannoista, joissa työryhmä tai sen johtaja on kykenemätön tekemään kantavia ratkaisuja ajoissa, saattavat lisätä annettujen puitteiden arvostamista. Tällaisessa tilanteessa työryhmä työskentelee vimmatusti, mutta päätöksenteko, olise sitten demokraattinen tai hierarkkinen, heittelehtii isoista suunnanmuutoksista toisiin. Tällaisessa tapauksessa kokoon puristuvat aikataulut ja taiteellisen ilmaisen paineet kasautuvat valosuunnittelijan työhön epäkiitollisella tavalla. Epäsuhta korostuu, mikäli valosuunnittelija hakee turvallisuutta patenttiratkaisuista ja takeruu jääräpäisesti niihin. Tilanne voi johtaa valosuunnittelijan luovuttamiseen kaikista ratkaisuyrityksistä, mutta hän saattaa myös yrittää aktiivisesti ratkaista ongelmia käytettävissä olevin keinoin.

Vaikka luova prosessi on usein ennakoimaton, sen ei tule synnyttää itsetarkoituksellisesti kaaosta taiteen nimissä vaan jäsentää sitä. Valintojen tekeminen auttaa syventymään hienovaraisempiin kysymyksiin, jotka tulevat esiin kun ne eivät peity liian monien vaihtoehtojen alle. Hyvä työryhmän sisäinen kommunikaatio auttaa välttämään tietämättömyydestä tai väärinymmärryksistä johtuvat hankaluudet. Kommunikaation apuvälineinä voivat keskustelutaitojen lisäksi toimia selventävät mallit, mallinnukset, luonnokset ja demot. Kommunikointitilanteen luonne vaikuttaa myös asiaan. Häiriötekijöiltä suojassa tapahtuva palaveri on tehokkaampi ympäristö kommunikaatiolle kuin harjoituksen tuoksinassa soitettu häiriöaltis puhelu tai hengästynyt käytäväkeskustelu. Jos ratkaisut punnitaan lähtökohtaisesti monen osaluheen näkökulmasta, niiden vaikutus ei pääse yllättämään ja aiheuttamaan odottamattomia ongelmia. Avoin keskustelu ennen päätösten tekemistä saattaa kääntää ensin ongelmilta näyttävät vaihtoehdot kiinnostaviksi haasteiksi.

Alistettujen eetos

Valosuunnittelijan vallitsevien työskentelyroolien ja -tapojen kuvailun lisäksi, pidän välttämättömänä sivuta suomalaisen valosuunnittelun identiteettikehitykseen liittyvää asennevammaa. Sitä ei voi pitää samantasoisena konkreettisen toiminnallisena käytäntönä kuin työskentelyroolien, työllistymisen, työn vastaanottamisen, työn hakemisen, koollekutsumisen ja suunnittelun työvaiheiden etenemisen käytäntöjä. Asenteet kuitenkin vaikuttavat oleellisesti taidemaailmaan. Vakiintuneet arvo- ja merkityskokonaisuudet muodostavat taidemaailman, kuten

olen edellä todennut (Haapala 2001, 131). Taidemaailma puolestaan vaikuttaa sen alueella toimiviin toimintakulttuureihin.

Suomalaisen valosuunnittelun korkeakoulutus ja ammatillinen järjestäytyminen nostivat ammattialan varteen otettavaksi toimijaksi esittävien taiteiden kentälle 1980-lopulta alkaen. Positiivisesta kehityksestä huolimatta ala jänosi tunnustusta ja taiteellista sanavaltaa. Ammattiliiton suosituksista ja korkeakoulutuksesta huolimatta työskentelymallit, roolit ja hierarkiat eivät muuttuneet kentällä samassa tahdissa. Valo- ja äänisuunnittelija Janne Auvinen on teatteritekniikasta kirjoittaessaan tuonut esiin käsityksen, miten taiteelliset ammatit koetaan arvokkaampana kuin tekniset ammatit ja miten teatteritekniikan rooli nähdään taiteelle alistaiseena (Auvinen 2003, 219). Valo- ja äänisuunnittelu miellettiin osaksi teatteritekniikkaa, mikä saattaa olla syy sille, miksi valosuunnittelijat kokivat taiteellisesta työskentelystään huolimatta jäävänsä muiden osa-alueiden tai ammattikuntien alistamiksi ja rajoittamiksi. Sen status oli heikompi suhteessa perinteisesti taiteellisina miellettyihin ammattikuntiin, joita ohjaajat, lavastajat ja näyttelijät edustivat. Todellisuuden ja toiveiden välinen epäsuhta lietsoi asenteiden tiukentumista valosuunnittelun ja valosuunnittelijoiden aseman parantamiseksi. Tavoittamattomat ideaalit ja tiukentuneet asenteet politisoivat työskentelyä, korostivat kilpailua tai taisteluasetelmia ja saivat alalla työskentelevät tiedostamaan työskentelyhierarkioiden olemassa olon. Tunnistan tällaisen ”alistettujen eetosta” ilmentävän asenneilmaston olemassaolon omassa koulutushistoriassani ja kentällä käymissäni kollegiaalisissa keskusteluissa.

Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen on Elisa Joron (1998) tekemässä haastattelussa kiinnittänyt huomiota samaan ilmiöön. Hänen mukaansa valo- ja äänisuunnittelun koulutus epäonnistui alkuvaiheessaan psykologisen motivaation tasolla, asettaessaan alan arvostuksen nostamisen perustaksi alemmuuden tunteen. Tämä synnytti alalle retoriikkaa, jossa korostuivat kamppailuasetelmat ja puolustustaistelu. Pahimmillaan ylikorostunut reviirijättö rampautti tarpeettomasti työtilanteita. (Joro 1998, 123)

Kokemukset heikommalle jäämisestä vaikuttavat liioitelluilta, kun tarkastellaan valosuunnittelun asemaa suomalaisessa esittävien taiteiden kentässä. Aloittaessani jatko-opinnot 2001, valosuunnittelu oli saavuttanut Suomessa vakiintuneen aseman. Vakiintuneisuuden merkkeinä toimivat Teatterikorkeakoulussa toimiva valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelma (VÄS), sekä ohjaajien ja koreografioiden kouluttaminen yhdessä valosuunnittelijoiden kanssa, jolloin eri ammattikunnat oppivat toimimaan paremmin keskenään ennen kentälle siirtymistä. Tämän lisäksi vakiintumista vahvisti ammatillinen järjestäytyminen Suomen valo- ja äänisuun-

nittelijaliiton (SVÄL) puitteissa ja valosuunnittelun näkyväksi tekeminen työmarkkinasopimuksissa ja suosituksissa. 2000-luvun alussa Suomessa toimi lukuisia valosuunnittelijoita, yleisimmin freelance -tyyppisissä työsuhteissa. Alan instituutioiden vakiintuminen ei silti vakiinnuttanut uusia toimintatapoja hetkessä kentän kaikkiin kolkkiin.

Koulutus ja kollegat ovat vaikuttaneet myös omiin asenteisiin. Olen joutunut käsittelemään edellä kuvaamani kaltaista herkkänahkaisuutta myös omassa valosuunnittelijan identiteetissäni. Asenne hankaloitti ammattialan suhteiden hahmottamista: alemmuudentuntoinen ja epäluuloinen taiteilijaeetos sotkeentui helposti kaikkeen valosuunnitteluun liittyvään, puhuttiin sitten työskentelytavoista tai visuaalisesta lopputuloksesta ja sen estetiikasta. Sama eetos pyrki esiin tutkimukseni alkuvaiheen kirjoituksissa ja pohdinnoissa.⁷⁸

2.5 HAVAINTOJA TOISENLAISISTA TOIMENKUVISTA

Tässä luvussa tarkennan näkökulmani toimintakulttuurien ja vallitsevien käytäntöjen käsittelystä omiin valosuunnittelijan toimenkuviini *Kudelman moraliteetti*, *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä. Muodostan havaintojeni avulla kolme näkökulmaa, jotka ovat: *koollekutsuminen*, *taloudellis-tuotannollinen vastuu* sekä *jaetun suunnittelun kokemuksia*. Käytän näkökulmia jäsentämään havaintojani toisenlaisista toimenkuvista.

Koollekutsumisen, taloudellis-tuotannollisen vastuun ja jaetun suunnittelun näkökulmien muodostaminen

Arvioidessani kokemuksiani, näen ensimmäisenä tarkempaa käsittelyä vaativana aihealueena työskentelyn aloittamiseen liittyvän menettelyn, jossa koollekutsujan

⁷⁸ Yritin tietoisesti välttää ”alistettujen eetoksen” vaikutuksia ajatteluuni keskittymällä *Kudelman* jälkeen toteutuneissa tohtorintutkintoon kuuluvissa esityksissä enemmän valosuunnitteluun taiteellisen prosessin ja lopputuloksen. Välttely-yrityksistäni huolimatta, kokemukseni ammattialan arvostuksen ja hierarkioiden korostamisen asenneilmastosta on sävyttänyt työskentelyäni. Vaikutus näkyi *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen yhteistyötä korostavassa työskentelykutsussa. Olin hyvin tietoinen ohjaajalähtöisen ja -vetoisen asetelman riskeistä, mutta esityksen vastuuta jakavat työskentelytavat jättivät riittävästi tilaa tutkimukselleni. *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä pyrkimykseni oli vaikuttaa työryhmien organisoitumiseen ja niiden valosuunnittelua koskeviin toimintaperiaatteisiin.

oletetaan usein olevan ohjaaja tai koreografi. Aloitteen tekeminen asettaa koollekutsujan lähes poikkeuksetta työskentelyn johtohahmoksi. Tämän aseman mukana työskentelyyn välittyä, jo ennen varsinaista työskentelyn alkua, aihevalintoja, rajoituksia ja mieltymyksiä, joista muodostuu helposti työryhmän lähtökohta ja jotka vaikuttavat keskeisesti myöhemmän työskentelyyn. Kutsuva taho saa automaattisesti etulyöntiaseman teoksen konseptin ja sisällön muodostamisessa suhteessa kutsuttaviin, ja toimii eräänlaisena tilaajana.

Tällä en suinkaan tarkoita sitä, että koollekutsuja muodostaisi aina tuotantoon lähtökohtaisesti alistavan tai riistävän toimintakulttuurin. Nämä toimintatavat ja niihin liittyvät työnantaja-työntekijä tai tilaaja-suunnittelija -asetelmat tekevät valosuunnittelutyön vastaanottamisen luonteeltaan passiiviseksi. Tätä vahvistavat osaltaan myös taloudellisen riippuvaisuuden myötä syntyvät valta-asetelmat. Lisäksi ennakkosuunnittelun ”samalta viivalta” alkavan työskentelyn retoriikka ei näytä tunnistavan sitä tosiasiaa, että myös vilpittömän tasa-arvoiseen yhteistyöhön pyrkivä kutsujataho on aina ottanut varaslähdön suhteessa kutsuttuun työryhmään. Kyse on siis siitä, missä määrin valosuunnittelu kykenee asettamaan omasta asemastaan käsin itselleen keskeisiä tavoitteita, ja miten ne huomioidaan esityskonseptin suunnittelussa ja sen toteutuksessa. Tässä suhteessa koollekutsutsumisen yhteydessä käytävä neuvottelu työskentelyn periaatteista, lähtökohdista ja sisällöistä on keskeinen.

Toinen minua kiinnostava aihepiiri liittyy taloudelliseen ja tuotannolliseen vastuuseen, joka kuuluu usein koollekutsujalle. Taloudellisella vastuulla tarkoitan sitä, kuka maksaa työryhmän palkkoja tai tuotannon muita kuluja, esimerkiksi materiaaleja. Usein kutsujasta tulee myös työnantaja, jos ei suoraan palkkaa maksaen, niin ainakin välillisesti esimiesasemansa kautta. Eräässä mielessä koollekutsuja-kutsuttava suhde on työnantaja-työntekijä suhde. Tämä asetelma on leimannut perinteisesti ohjaajan tai koreografin taloudellista suhdetta valosuunnittelijaan. Valosuunnittelija saattaa odottaa, että kutsuja maksaa valosuunnittelutyöstä rahallisen korvauksen, samaan tapaan kuin kuka tahansa työnantaja. Vapaissa ryhmissä tavallinen apurahoihin perustuva rahoitusmalli ei muuta tätä asetelmaa, vaikka hakijana on periaatteessa työryhmä. Hakemuksen tekijänä on usein koollekutsuja, jolloin hän on rahan käytön suhteen vastuuasemassa sekä apurahan myöntäjän, että työryhmän jäsenten näkökulmista. Mitä jyrkempi johtamishierarkia työskentelyyn liittyy, sitä voimakkaammin johtavaan tahoon asetetaan myös odotuksia taloudellisesta vastuusta. Mikäli koollekutsuja kehottaa työryhmän jäseniä hakemaan apurahaa, voidaan tällainen pyyntö kokea asiattomana, koska koollekutsuja nähdään selkeästi työnantajana. Tasaveroisemmissa työskentely-yhteyksissä osallistujien oma aktiivisuus työskentelynsä rahoittamiseksi yleensä lisääntyy, mikä vähentää työnantaja-työntekijä asetelmia.

Kolmas lähempää tarkastelua vaativa aihepiiri liittyy kokemuksiini jaetusta suunnittelusta *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä. Valosuunnittelija voi työskennellä usein tiiviisti ohjaajan, koreografin tai lavastajan kanssa, ja esityksen tekeminen on itsessään tiivis, vuorovaikutteinen prosessi. Yhteistyöstä huolimatta, osa-alueiden toimenkuvat ja materiaalit pysyvät kuitenkin viime kädessä erillään. Valosuunnittelun kannalta syntyy mielenkiintoinen tilanne, kun esityksen videosuunnittelu ei perustu esittävään, suorakaiteiseen pintaa projisoituun liikkuvaan kuvaan: muuttessaan abstraktiksi valoksi video tulee esteettisesti lähelle valosuunnittelun keinoja. Videosuunnittelun estetiikan ja esityssuhteen lähestyessä valosuunnittelua, työryhmässä työskentelee kaksi suunnittelijaa, joiden työn jälki sulautuu katsojan näkökulmasta helposti toisiinsa. Kokemukseni tämänkaltaisesta sulautumisesta nosti esille ammatillisen ja taiteellisen identiteetin kysymyksiä työryhmätyöskentelyssä. Työryhmän jäsenten suhteet voivat olla kirpeä ja hankala aihepiiri, juuri siksi pidän tärkeänä valo- ja videosuunnittelijan työskentelyyn liittyviä havaintojani.

Koollekutsuminen Kudelma, Peltö – ankara moraliteetti, Varjojen huone ja Pimeä projekti -esityksissä

Koollekutsuminen pitää sisällään tuotannon työryhmän järjestäytymisen tavan sekä työskentelyn aloittamista edeltävän alkuneuvottelun, jossa tavoitteista, lähtökohdista, puitteista ja aikatauluista sovitaan. *Kudelma*-tanssiteoksen kohdalla halusin välttää etabloituneita tekijöitä, joiden oma ilmaisu olisi urautunut tiettyihin työskentelyasetelmiin, aihepiireihin ja estetiikkaan. Kokosin työryhmän pääasiassa itselleni tuntemattomista henkilöistä, joiden toivoin olevan itseni tavoin avoimia toisenlaisille lähestymiskulmille. Tanssija-koreografi Jyrki Haapala oli ensimmäinen työryhmään kutsumani henkilö. En ollut aikaisemmin työskennellyt hänen kanssaan, mutta vakuutuin hänen taiteellisesta avoimuudestaan, asuesamme samaan aikaan Brysselissä 1999–2000.

Tanssija-koreografina toiminut Virpi Juntti tuli mukaan työryhmään kollegansa Haapalan ehdottamana, melkein välittömästi tämän jälkeen maaliskuussa 2002. Haapalan ja Juntin mukaantulon jälkeen rekrytoin työryhmään tuottajaopiskelija Isabel Gonzálezin marraskuussa 2002. Olin kysellyt syksyn aikana tuottajaharjoittelijaa eri puolilta tuloksetta. Gonzálezin esitteli itsensä minulle ensin sähköpostissa vastauksessaan jättämäni ilmoitukseen. Ensimmäisessä tapaamisessa käydyn keskustelun pohjalta tulin nopeasti vakuuttuneeksi hänen valinnastaan. Samoihin aikoihin etsin äänisuunnittelijaa tuotantoon. Kyselin ehdotuksia Valo- ja äänisuun-

nittelun laitoksen henkilökunnalta, koska *Kudelma*-tanssiteoksen äänisuunnittelu saattoi mielestäni hyvin olla opiskelijan opinnäyte. Kysyttyäni ensin toista henkilöä, jonka aikataulut eivät sopineet suunnitelmiin, otin yhteyttä Juha Stormiin. Storm tarttui välittömästi mahdollisuuteen toteuttaa näin opinnäytetyönsä ja suostui. Huolimatta siitä, että tanssiesityksen äänisuunnittelu olisi riittänyt, Storm halusi toteuttaa tietokoneella ohjattavan, mekaanisesti esitystilaa soittavan digitaalisesti ohjattavan ”soittokoneen”. Mahdollisuus toteuttaa kiinnostava opinnäyteprojekti esityskonseptin sisällä tuotti laajemman sitoutumispinnan tuotantoon.

Koreografit avustivat minua tanssijoiden rekrytoinnissa. He täydensivät puutteellisia verkostojani omillaan, ehdottivat tuntemiaan tanssijoita ja hoitivat yhteydenoton heihin. Tammikuun 2003 aikana viimeisimpinä mukaan liittyivät tanssijat Kaisu Hölttä ja Carl Knif.

Koollekutsuminen tapahtui vaiheittain sangen pitkällä, kolmentoista kuukauden aikavälillä. Työryhmän jäsenet ehdottivat uusia jäseniä ja saattoivat myös hoitaa alustavan rekrytoinnin. Vaikka koollekutsuminen jakautui työryhmän kesken, ja vaikka työryhmässä työskenteli kaksi koreografia, koin olevani työryhmän vetäjä.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen koollekutsuja oli minulle ennestään tuntematon ohjaaja Masi Eskolin (nykyään Vihtori Rämä). Tuotanto oli hänen opinnäytetyönsä Teatterikorkeakoulun ohjaajantyön koulutusohjelmaan. Kutsuessaan minut ohjaaja oli jo määritellyt ja sopinut tuotantorakenteita, työryhmän koostumusta ja aihepiiriin. Hänen ensisijaisena toiveenaan oli saada minut mukaan työryhmään valosuunnittelijana, mutta mikäli tämä ei tulisi kysymykseen, hän mietti mahdollisuutta voisinko olla hänen ohjaava opettajansa. Rekrytointi perustui perinteiseen asetelmaan, jossa koollekutsuja oli joko nähnyt häntä miellyttävän työnäyteen tai saanut luotettavina pitämiensä tahojen kautta suosituksia tietyistä henkilöistä. Aikaisempien valosuunnitteluiden estetiikan kiinnostavuus on varmasti yksi tärkeä kriteeri, mutta vaa’assa painavat myös kollegoiden tai työryhmän jäsenten kokemukset yhteistyön sujuvuudesta. Tässä tapauksessa ohjaajan mielenkiinnon oli herättänyt puolta vuotta aiemmin esitetyn *Kudelma*-tanssiesityksen työryhmän työskentelytapa. Ohjaaja ei ollut nähnyt sitä itse vaan tieto siitä oli kantautunut häntä opettaneen dramaturgi Juha-Pekka Hotisen kertomana.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen työprosessin alkuasetelma oli perinteisistä koollekutsumisen piirteistään huolimatta sangen erityislaatuinen.

Ohjaaja oli kiinnostunut kokemuksestani toisenlaisesta työskentelytavasta, koska hän pyrki omassa opinnäytteessään tarkastelemaan esityksen harjoittelua ja harjoittamista. Hän ei etsinyt ohjaajan ajatuksia toteuttavaa valosuunnittelijaa vaan halusi minun tarjoavan lähtökohtia yhteisen näyttämön muodostamiseksi. Ohjaaja

hyväksyi tutkimuksellisen tulokulmani esitykseen ja minä sain liikkumavaraa valosuunnitteluuni.

Varjojen huone -tanssiteoksessa koollekutsuminen tapahtui koreografi Mammu Rankasen aloitteesta, mutta kyseessä ei ollut suoraviivainen työtehtävään rekrytointi, vaan toive kahdenvälisestä yhteistyöstä. Koreografi ilmoitti epävirallisessa tilanteessa haluavansa työskennellä kanssani ja tiedusteli, olinko kiinnostunut. Rankanen oli minulle tuttu työkuppani jo yli kymmenen vuoden ajalta. Työskentelymme oli perustunut vankalle luottamukselle ja kunnioitukselle, mikä oli turvallinen lähtökohta uuden teoksen luomiselle. Koreografin toiveena oli kehittää pidemmälle japanilaiselle MA -tila-aikakäsitykselle perustuvia teemoja, joita olimme käyttäneet Musta -tanssiteoksessa (2003)⁷⁹. *Varjojen huone* -tanssiesityksessä kutsuin itse mukaan videosuunnittelusta vastanneen Teemu Määttäsen.

Pimeä projekti -esityksessä työryhmän koollekutsuminen tapahtui Kudelman tavoin vaiheittain. Työryhmä koostui pitkään äänisuunnittelija Juha Stormista ja itsestäni. Kutsuin hänet mukaan syyskuun alussa 2004, koska arvostin hänen taitojaan erityisesti teknologisten sovellusten saralla⁸⁰. Hänen kanssaan saatoin kehittää ajatuksiani ja tehdä pieniä kokeiluita lähi-infrapunavalonlähteillä. Apurahoituksen turvin saatoimme järjestää seuraavana keväänä työskentelyjakson Teatterikorkeakoulun studionäyttämöllä. 16.5–12.6.2005 toteutunut työskentelyjakso toimi samalla tulevan työryhmän eräänlaisena rekrytointitapahtumana. Kutsuin työpaikkaamme Kudelmasta tutun tanssija-koreografin Virpi Juntin, *Pelto – ankara morali-teetti* -esityksen ohjaajan Masi Eskolinin sekä samassa esityksessä assistenttinani toimineen Teemu Määttäsen, joka työskenteli kanssani myös *Varjojen huone* -tanssiesityksessä. Heidän lisäksi olin kutsunut tutustumiskäynnille Kudelmassa osatuottajana toimineen Isabel Gonzálezin.

79 Toinen tutkimukseni ohjaaja Annette Arlander ihmetteli kyseisen esityksen nähtyään, miksi en käyttänyt sitä tutkimuksessani. Syynä tähän oli se, että *Musta* oli koreografin ja hänen kuvataiteilija-sisarensa Mimmu Rankasen synnyttämän esitystrilogian viimeinen osa. Olin tehnyt valosuunnittelun trilogian keskimmäiseen osaan, mutta ensimmäistä teosta en ollut edes nähnyt. *Mustan* taustalla vaikuttivat ratkaisut, jotka oli määritelty jo kauan ennen mukaan tulemistani. Halusin välttää kytkökset eri työryhmien ratkaisuihin ja suunnitella tutkimukseeni kuuluvat teokset ja niiden taiteelliset haasteet puhtaalta pohjalta. Halusin pysyttäytyä tässä periaatteessa riippumatta siitä, toimisinko enemmän valosuunnittelijan roolissa vai konseptin muodostajana.

80 Juha Storm toteutti osana Kudelman äänisuunnitteluaan ”soittokoneen”, jota varten hän käytännössä rakensi itse ohjauselektroniikan piirilevyineen ja kytkimineen. Laitteisto koostui eri puolille näyttämötilaa piilotettuihin pieniin sähkömekaanisiin lyömäkapuloihin, jotka rummuttivat näyttämön metallisia materiaaleja tietokoneen ohjaamana.

Esitin kutsun siten, että he saattoivat mahdollisuuksiensa mukaan osallistua kokeiluihin ja päättää myöhemmin halusivatko jatkaa työskentelyä työryhmässä. Toivoin kuitenkin, että tekisimme yleisölle avoimen demon työpajajakson viimeisinä päivinä. Kyseiset henkilöt halusivat jatkaa kehittelyä työskentelyjakson jälkeen ja luin heidät tämän väljän työryhmän jäseniksi seuraavissa apurahahakemuksissa. Työskentely Teemu Määttäsen kanssa jatkui *Varjojen huone* -tuotannossa, ja myös *Pimeä projektissa*. Kahdessa tohtorin tutkintoon kuuluvassa esityksessä muodostimme Määttäsen kanssa eräänlaisen visuaalisen suunnittelun työparin.

Esityspaikan ja apurahoituksen varmistuttua laajensin työryhmää kahdella esiintyjällä ja toisella äänisuunnittelijalla. Ehdotukset esiintyjistä tulivat pitkälle Masi Eskolinilta, hieman samaan tapaan kuin työryhmä oli laajentunut koreografien toiveita noudattaen *Kudelmassa*. Tämä oli luontevaa, sillä Eskolin halusi kantaa vastuuta esiintyjäntöön harjoittamisesta. Näyttelijä Tuukka Vasama oli ollut mukana *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä, koreografi tanssija Panu Varstala oli puolestaan itselleni uusi tuttavuus. Lisäksi kutsuin työryhmään MAX msp -tietokoneohjelmointiin erikoistuneen äänisuunnittelijan Mikael Erikssonin. Hän rakensi pieniä tietokoneohjelmia, jotka synnyttivät ääniä esitystilassa kuvatun videokuvan graafisten muutosten perusteella.

Pelto – ankara moraliteetti ja *Varjojen huone* -tuotannoissa neuvottelu toteutui huomattavan tasaveroisessa suhteessa kutsujana toimineiden ohjaajan ja koreografin sekä itseni välillä. Tämä tarkoitti sitä, että ohjaaja ja koreografi eivät asettaneet neuvottelupöytänsä valmista ehdotusta, joka olisi hyväksyttävä tai hylättävä sellaisenaan. Kaikki kentällä tapahtuvat neuvottelut kutsujan ja kutsuttavan välillä eivät toteuta vastaavaa ehdottomuutta. Monet työparit osaavat jättää tilaa toisen osapuolen luovuudelle, koska he tietävät kokemuksesta kyseisen toimintatavan synnyttävän parempia tuloksia kuin mihin alusta asti tiettyyn lopputulokseen lukittu prosessi kykenee.

Valosuunnittelija koollekutsujana

Esitysidean luonnostelu pöytälaatikkoon ei riitä. Vasta aloitteen tekeminen ja työryhmän koollekutsuminen konkretisoi aikeen teoiksi. Koollekutsuja esittää tavallisesti kutsuttavalle ajatuksensa tulevan tuotannon luonteesta ja kutsutun toimenkuvasta. Kutsujalla saattaa olla jo hyvin yksityiskohtaisia ideoita esityksen tematiikasta, rakenteesta tai sen estetiikasta. On myös mahdollista, että hänellä on esittää vain itseään kiinnostava aihe, kysymys tai lähestymistapa, jolloin hän jättää työryhmälle mahdollisuuden tuottaa omia ratkaisuja.

Pystyäkseni kutsumaan työryhmän koolle *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -tuotannoissa, tarvitsin ensin ajatuksen siitä, minkä ympärille halusin työryhmän jäsenet saattaa. Aloitteen tekeminen edellytti minulta esityskonseptin synnyttämistä. Tutkimukseni alussa valmensin itseäni *Kudelmaa* varten toteuttamalla *Trippel Flipper* -nimen, pienimuotoisen harjoitelman, jossa kehitin esityskonseptin, kokosin työryhmän ja vedin työskentelyä.

Trippel Flipperin työpäiväkirjassa kirjoitin tavoitteestani opetella esitysprojehtin vetäjän roolia. Samalla kerroin siitä, miten pyrin harjoittelemaan myös tutkimuksen ja esityksen kohtaamista, jonka näin lähtökohtaisesti ongelmallisena⁸¹. Kohdistin paljon suorituspaineita rooliini *Kudelman* vetäjänä. Olin sen suhteen kokematon, koska koulutukseni ja kenttäkokemukseni keskittyivät kapeaan erityisalueeseen. Kohdatessani samankaltaisen vetäjän roolin paria vuotta myöhemmin *Pimeä projektissa*, uskoin enemmän kykyihini organisoida ja hallita kokonaisuutta.

Sekä koollekutsujan että kutsuttavan näkökulmasta tuleva työskentely perustuu aina jollekin käsitykselle yhteistyön perustasta. Ei ole aina varmaa, että kumpikin osapuoli ymmärtää odotukset, velvollisuudet ja toimenkuvat samalla tavalla. Mitä lähempänä periaatteelliset käsitykset ovat toisiaan, sitä sujuvammaksi ja usein myös miellyttävämmäksi työskentely muodostuu.

Havainnollinen ja selkeä kommunikaatio on tärkeää, erityisesti kun uudet työ-kumppanit yrittävät ymmärtää toisiaan. Keskustelu on luonteva tapa selittää ja tarkentaa asioita, mutta siihen liittyy aina väärinymmärryksen riski. Kommunikaation apuna saatetaan käyttää valokuvia, luonnoksia musiikkinäytteitä ja tekstejä tai viittauksia esitys- tai elokuvaesimerkkeihin.

Kommunikaation monimediaisuus on yleistä myös muissa asiantuntijayhteisöissä. Tutkija Jaana Parviaisen mukaan asiantuntijoiden välinen tiedonmuodostus edeltää useimmin keskustelun ja kirjoittamisen vuorottelua, mutta ideoita havainnollistetaan myös kuvien, piirrosten, pienoismallien, symbolien, äänien, eleiden, liikkeiden ja asentojen avulla. Ajatusten kirjaaminen koettelee ideoiden kanta-vuutta, koska keskusteluissa esitetyt lennokkaat ajatukset eivät kenties vaikuta yhtä omaperäisiltä jos niille rakentaa kontekstin kirjoittamalla tai kuvaamalla. (Parviainen 2006, 178–179) Olen havainnut usein omassa suunnitteluprosessissa, että

81 ”[...] Yhtä tärkeä kysymys oli myös, miten kohtaan ohjaaja-aseman, itseni projektin vastuullisena vetäjänä, taitojani ja mahdollisesti paljastuvia puutteita esityksen toimeenpanijana ... Olisin luonnollisesti noviisi tämänkaltaisessa asemassa ja ymmärsin, ettei olisi viisasta rynnätä tekemään väitöstyönäytetasoisia esityksiä kohtaanatta mahdollisia ongelmia tutkimusosuuden ja taiteellisen osuuden yhdistämisessä.”
(Humalisto. Raportti Trippel Flipper -esityksestä. 7.10.2002)

kommunikaatio on samalla myös ajattelun koettelua. Ideoiden kirjoittaminen, piirtäminen tai mallintaminen paljastaa helpommin niiden heikkoudet ja vahvuudet.

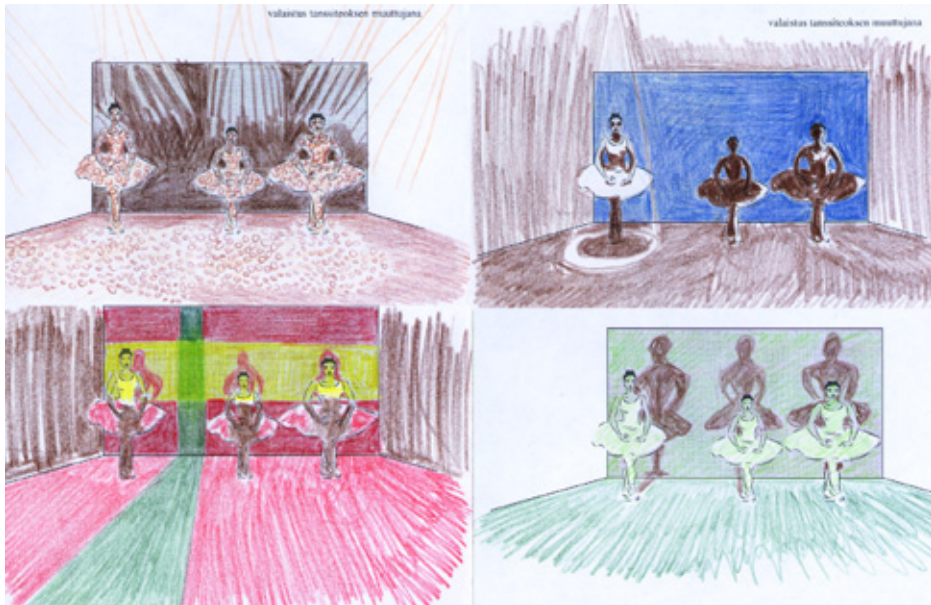
Valosuunnittelijat ovat perinteisesti havainnollistaneet ideoitaan visuaalisesti kuvin, piirroksin tai luonnoksia. Kun teatterituotannoissa lavastaja valmistaa usein edelleen pienoismallin, antaa se valosuunnittelijalle mahdollisuuden havainnollistaa ideoitaan pienten, mallin sisällä liikuteltavien valonlähteiden avulla⁸². Tietokonepohjaiset näyttämökuvien mallinnukset antavat mahdollisuuden katsella näytöltä tai tulostaa valokuvan kaltaisia näkymiä, tai tallentaa mallin sisällä määritetyjä reittejä lyhyiksi videoleikkeiksi. Kun toimin *Kudelmassa* koollekutsujana, käytin konseptin havainnollistamiseen ideakuvia ja luonnoksia.

Kudelma -tuotannon ensimmäisessä tapaamisessa 27.3.2002 näytin tanssija-koreografi Jyrki Haapalalle *Trippel Flipperiä* varten piirtämiäni luonnoskuvia (kuva 3). Oleellisimmat näistä perustuivat tulostamiini näyttämöpohjiin, joiden päälle olin puuväreillä hahmotellut erilaisia valotilanteita samaan kohtaukseen. Päästäksemme alkuun, päätimme kirjoittaa itseämme kiinnostavia ajatuksia ja käsitteitä työhuoneeni seinälle Post it -lappujen avulla. Tuloksena syntyi mind map -tyyppinen jäsenitys kiinnostuksenaiheistamme (kuva 4).

Alustava hahmotuskierros toteutettiin käytännön syistä kahdessa osassa, koska Haapalan työparikseen ehdottama tanssija-koreografi Virpi Juntti ei ollut mukana ensimmäisessä tapaamisessa. Toisessa tapaamisessa Juntti saattoi kommentoida ja lisätä asioita aiemmin tehtyyn jäsennykseen.

Irrallisilta vaikuttavien asioiden rinnastaminen kuvasi hyvin *Kudelma* -esityksen työskentelyn lähtökohtaa. Halusin välttää mahdollisimman pitkään yhtä vakiintunutta tapahtumajärjestystä, tarinaa tai selitystä. Minua kiinnostivat ambivalentisti tulkittavat kohtaukset ja koreografiset palaset, joiden järjestystä saattoi vaihtaa. *Kudelma* oli palapeli, jonka kaikki palat sopivat toistensa kanssa. Näistä elementeistä punoutui lopulta tarinallinen tanssiesitys, joka oli nimensä mukaisesti monien vaihtoehtoisten osien rihmasto – *Kudelma*.

82 Teattereille markkinoitiin 1990-luvulla pienoismallivalaisujärjestelmiä erityisesti valaistukseen liittyvän ennakkosuunnittelun parantamiseksi. Tällaista järjestelmää käytettiin ja kehitettiin myös Teatterikorkeakoulun Valo- ja äänisuunnittelun laitoksella. Useimmiten työryhmät testaavat valaistusta pienoismallissa vain karkeasti tapailemalla muutamalla taskulampulla tai valonlähteellä. Tietokonemallinnuksen kehittyminen vähensi kiinnostusta pienoismallivalaisujärjestelmiin.



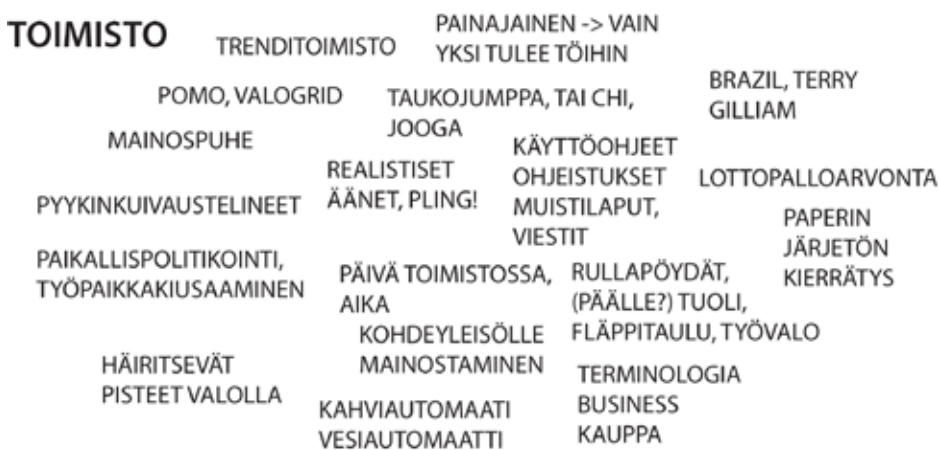
Kuva 3: *Trippel Flipper* -kokeiluesityksen varhaisia luonnoksia. Havainnollistin luonnoksessa visuaalisen kehyksen vaikutusta kolmen tanssijan muuttumattomiin asemiin nähden.



Kuva 4: Humalisto & Haapala. Muistiinpano Post-it -lapuille tehdystä mind mapista, 27.3.2002. Laput aseteltiin alun perin työhuoneeni seinälle brainstorm-tuokion aikana. Lappujen sijainti seinällä noudatteli käsitystämme asioiden yhteyksistä.

Mind map -tyyppiset hahmotukset kehittyivät tapaamisten myötä yksityiskoh-
taisemmiksi. Niihin muodostui teemallisia aihepiirejä, kuten esimerkiksi hissi,
toimisto ja tietokilpailu (kuva 5). Lappu-tyyppiset jäsennykset muuttuivat muuta-
massa kuukaudessa taulukoiksi⁸³, joissa eri sarakkeet kuvasivat kohtauksia ja nii-
den solut kohtauksiin liittyviä asioita. Taulukot mahdollistivat sen, että niitä pystyi
lähettämään sähköpostitse tapaamisista poissaoleville, jolloin pääpiirteet keskus-
teluista olivat enimmäkseen hajallaan toimivan ydintyöryhmän saatavilla. Koska
taulukot asettivat eri kohtausvaihtoehtoja rinnakkain, ne palvelivat ei-lineaarisen
järjestyksen periaatetta. Vaikka fotorealistiset näyttämökuvan mallinnukset olivat
helpommin lähestyttävissä, niiden tekeminen oli työlästä ja aikaa vievää. Työsken-
telyn edetessä teemat vakiintuivat työryhmän työskentelykieleen ja pysyivät muis-
tissa, jolloin havainnollistamisen tarve väheni. Papereista saattoi silti välillä tar-
kistaa mistä kaikesta oli ideoitu.

Äänisuunnittelijan, tuottajan ja tanssijoiden tullessa mukaan myöhemmin, hei-
dän suostumispäätöksensä perustuivat edellä kuvaamalleni jäsennykselle. Toisaalta
heillä oli yhtäläinen oikeus lisätä ja ehdottaa näkökulmia jo tehtyihin kartoituksiin.

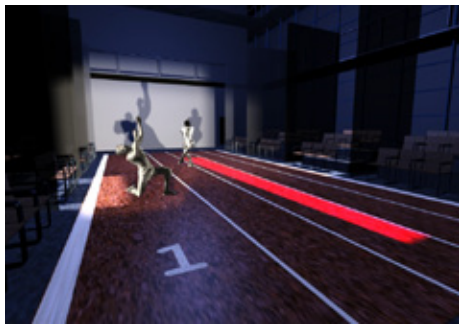


Kuva 5: Esimerkki työryhmäkeskustelujen pohjalta kokoamastani kehittyneemmästä Mind map-hahmotuksesta, joka jäsentää esityksen toimistomaailmaan liittyviä asioita.

83 Esityksen taiteellisessa enakkosuunnittelussa käytetään usein lakanaksi kutsuttua analyysimallia, jossa eri osa-alueita koskevat huomiot on jaettu sarakkeisiin. Lakana liittyy enemmän näytelmätekstin purkamiseen, joten tässä yhteydessä on tarkoituksenmukaisempaa puhua taulukosta. *Kudelman* kohdalla taulukot olivat viitteellisempiä ideoinnin välineitä kun taas lakana liittyy tarkempaan analyysiin aiheesta.

Tanssijat Hölttä ja Knif suhtautuivat työskentelykutsuun lähtökohtaisesti työkeikkana. Tämä oli ymmärrettävää, sillä he liittyivät työryhmään muita myöhemmin, jolloin he jäivät paitsi yli puolen vuoden aikana käydyistä keskusteluista. Huomatuaan, että esityksen dramaturgia ja tarina olivat avoin leikkikenttä, Hölttä ja Knif innostuivat harjoitusten edetessä ideoimaan Haapalan ja Juntin kanssa liikemateriaalia, puvustusta, rekvisiittaa ja kohtauksia.

Pyrin kuvittelemaan luonnosten avulla koreografien harjoitussalissa esittelmille liikkeellisille hahmotelmille ympäristöjä esitystilan 3D-mallinnuksen avulla.⁸⁴ Mallinnuksesta johdetut luonnoskuvat eivät kuvanneet tiettyä kohtausta, vaan ne olivat työryhmän sisäisen kommunikaation apuväline. Sisällytin luonnoksiini omia tilallisia jäsenyyksiäni ja visuaalisia ideoita. Luonnokset olivat osa visuaalista suunnitteluprosessiani, ja ne olivat myös tapa kehittää esityskokonaisuutta havainnollistamalla eri mahdollisuuksia. Työryhmän palaverissa saatoinkin osoittaa kuvaa tai sen tiettyä kohtaa, kun valaistuksellinen tai tilallinen idea vaati selvennystä. Keskusteluissa nousivat usein esiin ajatukset toimistossa tapahtuvasta kilpailusta, urheilutapahtumasta ja televisiotietokilpailusta. Ne vaikuttivat ratkaisuun koota yleisö puoliareenamaisesti näyttämön ympärille. Katsomoiden rakentaminen saarekkeiksi jätti esiintyjille mahdollisuuden sisään ja ulostuloihin niiden väleistä. Luonnoskuviissa hahmottelin myös esitykseen liittyviä aiheita, kuten juoksuratojen viittaus urheiluun ja kilpailuhenkisyyteen.



Kuva 6 ja kuva 7: *Kudelman* kolmiulotteisesta tilamallista vedostettuja näkymiä. Kuvissa näkyy lopullista tilaratkaisua enemmän ajatus juoksuratojen ilmentämästä yritysmaailman kilpailuhenkisyydestä.

84 Laajensin ennakkosuunnittelun kommunikaatiotaitojani osallistumalla Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen 3D Studio MAX -kurssille. Kurssin aikana mallinsin esitystilän kolmiulotteiseksi tietokonemalliksi, josta tulostin pari ideakuvaa keskustellakseni työryhmän kanssa näyttämötilan toiminnallisuudesta (kuvat 6 ja 7).

Esityksen tutkimukseen liittyvä lähtöasetelma oli työryhmän tiedossa alusta asti, se näkyi työskentelyroolissani sekä työryhmän työskentelytavassa. Ajatus valosuunnittelun liikkumavarasta sisältyi koko esityksen konseptiin. Kysymys oli lähinnä siitä, hyväksyivätkö työryhmän jäsenet tarjotun työjärjestyksen. Vaikutelmani mukaan sitoutuminen valosuunnittelulähtöiseen työskentelyyn ei tuottanut vaikeuksia. Muiden työryhmän jäsenten hoitaessa rekrytointia, he välittivät kutsuttaville henkilöille työskentelyn tavoitteet.

Pimeä projekti -tuotannon kohdalla kypsyttelin esitysideaani useamman kuukauden, ennen kuin katsoin olevani valmis kokoamaan työryhmän. Minun oli helppo lähestyä ensimmäiseksi äänisuunnittelija Juha Stormia, koska olimme työskennelleet yhdessä jo *Kudelmassa*. Koollekutsujan roolini ja valosuunnitteluun liittyvät tutkimukselliset tavoitteeni olivat hänelle tuttuja. Esittelin hänelle ensimmäisessä tapaamisessa visiotani infrapunavaloa käyttävästä pimeässä tapahtuvasta esityksestä. Lähetin hänelle sähköpostissa myös kaksi esityskonseptista tekemääni idealuonnosta (kuvat 8 ja 29). Kerroin suunnittelevani installaatioesityk-

sen valmistamista useamman vuoden kehitysjaksolla. Säännöllisen päivätyönsä ohella Storm lupautui kehittämään konseptia kanssani erityisesti sen teknologista ulottuvuutta silmällä pitäen. Apurahan hakeminen ja saaminen esityskonseptin kehittämiseen vahvisti yhteistyölle pysyvemmän luonteen, mahdollisuuden toteuttaa jotain konkreettisesti.



Kuva 8: Humalisto. Varhainen idealuonnoskuva *Pimeä projekti*stä 9.4.2004. Kuvassa yleisö on asettunut makuulle katsomaan rakennelman kattoon projisoituja reaaliaikaisia tapahtumia tilan ympäriltä.

Kevättalvella 2005 lähestyin *Kudelmassa* kanssani työskennelleitä Virpi Junttia ja Isabel Gonzálezia, sekä *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen työryhmästä tuttua Masi Eskolinia ja Teemu Määttästä. Osan yhteydenotoista tein epävirallisesti, tava-

tessani kyseisiä henkilöitä muissa yhteyksissä. Kerroin heille visiostani ja näytin luonnoksia kuten olin toiminut Stormin kanssa. Sen lisäksi kerroin saaneeni materiaaliapurahaa ja työskentelytilan Teatterikorkeakoululta touko-kesäkuulle. Koska kaikki olivat kiireisiä, en vaatinut heiltä välitöntä sitoutumista vaan kutsuin heidät osallistumaan itse määrittelemällään osallistumismäärällä kevään kokeilulaboratorioon. Seuraavana keväänä työryhmään liittyneet äänisuunnittelija Mikael Eriksson, koreografi-tanssija Panu Varstala ja näyttelijä Tuukka Vasama pyydettiin mukaan vasta kun rahoitus ja tuotantokuvio olivat selvillä. Heidän kohdallaan pitkää koeaikaa ei tarvittu, vaan he pystyivät sitoutumaan selkeään harjoitusjaksoon ja esityksiin. Eriksson ohjelmoi *Pimeä projektiin* ohjelmanpalasia, joilla videokuvan saattoi muuttaa ääneksi, mutta hän ei osallistunut esityksiin aikataulusyistä.

Koollekutsumiseen liittyvä vastaus annetaan usein varsin nopeasti. Useimmiten kutsuttava antaa sitovan vastauksensa muutaman päivän sisällä, jos ei saman tien. Koollekutsujalla ei ole usein aikaa odottaa, koska apurahahaut edellyttävät työryhmän nimeämistä ja tuotantoaikataulut pakottavat hankkimaan vastuualueille tekijöitä. *Pimeä projekti* -tuotannon koollekutsumiseen ja siihen saamani myöntävä vastaus tapahtui Eskolinin, Gonzálezin, Juntin ja Määttäsen kohdalla poikkeuksellisesti useamman kuukauden mittaisena aikajaksona. ”Koeajan” ja esityksellisen demon jälkeen he saattoivat helpommin päättää omasta sitoutumisestaan jatkoon.

Työpajajakso syvensi koko työryhmän ymmärrystä hankalasta ja haastavasta teemasta ja infrapunavalaistuksesta käytännön toiminnan avulla. Halusin tarjota konkreettisia esimerkkejä mukaan kutsumilleni henkilöille, sillä sanallinen selittäminen ei tuntunut vetävän vertoja asian moniaistiselle kokemiselle. Halusin korostaa *Pimeä projektin* työskentelyssä työpajatyöskentelyä myös, koska katsoin liian varhaisen esitystoiminnan haittaavan vaihtoehtoja ja uusia ratkaisuja kysyvää työskentelyä.⁸⁵

Kudelman kohdalla Haapalan ja Juntin koollekutsumiseen liittyi samankaltainen pitkä tunnustelujakso. Toisin kuin *Pimeä projektissa*, he kokivat tuotannon ensimmäisiltä siinä määrin ”omakseen”, että katsoin heidän sitoutuneen työskentelyyn alusta asti. *Kudelman* oli valosuunnittelijan poikkeuksellisesta työskentelyroolista ja erilaisesta työskentelytavasta huolimatta tavanomaisia tanssiteatterillisiä elementtejä sisältävä nykytanssiteos, jolloin koreografien oli helpompi hahmottaa mihin he olivat sitoutumassa. Kun *Pimeä projekti* haastoi esityksen tapahtumisen näky-

85 Tämä päätös liittyi kokemukseeni *Kudelman* varten toteuttamastani Trippel Flipper -harjoitustyöstä, jossa demoon tähtäävä työskentely muuttui pieneksi tanssiesitykseksi. Kontekstin muuttuminen muutti myös työskentelyn paineiseksi ja asetti tulokset väärällä tavalla samalla viivalla ”oikean” tanssiesityksen kanssa.

vyytteen ja vastaanottoon liittyvän perustan ja vaati työryhmältä aivan uudenlaisen näyttämön ajattelua, *Kudelmassa* käytettiin työryhmälle tuttuja esityksen elementtejä ja katsojasuhdetta.

Hitaaseen ja lopullista sitoutumisista pitkittävään työskentelyyn liittyi myös eettinen kysymys vastuusta suhteessa kutsuttavan toimeentuloon. Vapaissa apurahavetoisissa työryhmissä joudutaan usein jakamaan saatavilla oleva raha työryhmän kesken siten, että palkka tai henkilökohtainen apurahaosuus ei vastaa työmäärää. Kokonaissumma jaetaan tasan kaikkien kesken tai sitten osuuksia määritellään osittain työmäärän mukaan, esimerkiksi laskemalla harjoituspäivien tai tuntien määrää. Jokainen saattoi harkita sitoutumistaan myös toimeentulon kannalta. En voinut velvoittaa työryhmää sitoutumaan, mikäli en voinut tarjota varmuudella riittävää työskentelykorvausta. Tässä asemassa en voinut koollekutsujana kuin hyväksyä mahdollisuuden, että osa työryhmästä ei pystyisi osallistumaan muun palkkatyön vuoksi.

Koollekutsumiseen liittyi kummassakin esityksessä samankaltainen vaihteellisuus. Ensimmäisenä lähestyin yhtä työryhmän jäsentä, *Kudelman* tapauksessa koreografia ja *Pimeä projektin* kohdalla äänisuunnittelijaa, jonka kanssa saatoin heijastella ja kehittää ajatuksiani ennen kuin kutsuin mukaan muita henkilöitä.

Neuvottelu valosuunnittelun liikkumatilasta

Pelto – ankara moraliteetti ja *Varjojen huone* -esitykset olivat esimerkkejä perinteisemmistä koollekutsumisen malleista, joissa ohjaaja tai koreografi kutsuu valosuunnittelijan työryhmään. Kuten olen aiemmin todennut alaluvussa ”suunnittelutyön vastaanottaminen vai hakeminen”, ensimmäisessä tapaamisessa valosuunnittelija kuuntelee huolellisesti ohjaajan tai koreografin alustavia määrittelyitä ja kiinnostuksenkohteita. Kutsuttava miettii automaattisesti aikatauluja ja toimeentuloaan, mutta arvioi tarjousta myös omien taiteellisten kiinnostustensa perusteella. Suostumiseen saattaa vaikuttaa neuvotteluvara aikataulujen, palkkauksen tai työtehtävän suhteen. Samat syyt vaikuttavat myös kieltäytymiseen, mutta niiden taakse voidaan peittää myös henkilökohtaisempia syitä.

Omalla kohdallani tärkeimmät suostumiseen vaikuttaneet kysymykset liittyivät *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esitysten kohdalla taiteelliseen ja tutkimukselliseen liikkumavaraan. Halusin varmistua, ettei koollekutsuja odottanut minun toteuttavan päässään hahmottunutta jäsennystä valosuunnittelusta. Pidin ensiarvoisen tärkeänä, että intressini vaihtoehtoisia ratkaisuja hakevana valosuun-

nittelijana ja tutkijana saisi riittävästi tilaa. Tuotantoaikataulut olivat myös oleellisia. Kummassakin tapauksessa saatoinkin vaikuttaa tuotantoaikatauluihin siten, että sain toteuttaa työt yksitellen ja rauhassa.⁸⁶

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen kohdalla ensimmäinen vaikutelmani ohjaajan maailmankuvasta ja taidenäkemyksistä oli tärkeä. Eskolin vaikutti halukkaalta kokeilemaan erilaisia lähestymistapoja esityksen tekemiseen. Hän oli kiinnostunut työskentelyn ajattelemisesta, ja devising -henkisestä, esityksen elementtien yhteistoimijuudesta. Samassa yhteydessä ilmaisin myös omat intressini valosuunnittelun vaihtoehtoihin ilmenemismuotoihin ja tutkimukseen. *Kudelma* -tanssiesityksen jälkeen suunnitelmiini sopi hyvin valosuunnittelun ammatillisen roolin puitteissa tapahtuva työskentely, jonka avulla toivoin pääseväni syvemmälle valosuunnittelun esteettisiin ja ilmaisullisiin kysymyksiin.

Vaikka työskentelyn kulkua ja henkilökemioiden toimivuutta ei voinut *Pelto – ankara moraliteetti* -työryhmän suhteen ennustaa, päätin suostua tietyn varauksin. Sovimme ohjaajan kanssa, että selvennän omat lähtökohtani ja kiinnostukseni painopisteet hänelle ja pyrimme yhdistämään kummankin tavoitteet mahdollisimman pitkälle. Sitouduin siten valosuunnittelijana tuotantoon ensimmäisen tapaamisen jälkeen, mutta aavistuksia lukuun ottamatta, en osannut hahmottaa millä tavalla tutkimukseni liittyisi esitykseen. Varasin itselleni mahdollisuuden irrottaa tutkimuksellinen osuus tuotannosta, mikäli sille ei jäisi tilaa esityksessä. Siinä tapauksessa olisin kuitenkin jäänyt suunnittelemaan esitystä perinteisemmän toimenkuvan mukaisesti.

Kutsuessaan minut työparikseen ja *Varjojen huone* -tanssiteoksen valosuunnittelijaksi ja lavastajaksi, koreografi Mammu Rankanen tiesi edellisten töidemme pohjalta, että halusin olla mukana kokonaisuuden suunnittelussa. Vaikka aloite tuli koreografilta, mielsin kutsun enemmän yhteistyöehdotuksena kuin suunnittelu-työhön palkkaamisena. Lisäksi halusin jättää tilaa tutkimuksen näkökulmille. Toin asian esille ja ymmärsin koreografin hyväksyvän tutkimusintressini osana taiteellista ominaislaatuani, samalla tavalla kuin kiinnostukseni japanilaiseen estetiikkaan tai kuvataiteeseen. Koreografille oli tärkeää saada mukaan sitoutunut ja kokonaiskoordinoinnin taakkaa helpottava yhteistyökumppani uudenlaisten haasteiden edessä; koreografi ohjasi *Varjojen huone* -tuotannossa kolmea tanssijaa tanssittuaan aikaisemmat sooloteokset itse.

Yhteistyömme pohjalta oletin puolestani, että koreografilla itsellään ei ollut intressejä tutkimukseen. Niin kauan kuin tutkimus tarjoaisi inspiraatiota tai

86 *Pimeä projekti* (2004–2007) jakaantui pidemmälle aikavälille kuin muut tuotannot. *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* toteutuivat *Pimeä projektin* aikana, mutta pitkälle ajalle jakautunut työskentelyrakenne ei haitannut muiden tuotantojen tiiviimpiä valmistusvaiheita.

parantaisi taiteellista ilmaisuja, hän voisi suhtautua siihen uteliaalla avoimuudella. Kysyessäni, olisiko tutkimukseni yhdistäminen työhön mahdollista, hän ilmaisi halukkuutensa sen sisällyttämiseen. Suunnittelimme aloittavamme työskentelyn residenssissä Japanissa, mikä korosti työpariajattelua. Vaikka matkasuunnitelma ei toteutunut, siihen liittyvän apurahahakemuksen sähköpostikirjeenvaihdossa koreografi hahmotti tulevan teoksen myös tutkimuksena⁸⁷.

Vastatessani koreografin esittämään ehdotukseen, tasapainoilin työhistoriamme vanhojen työskentelytottumusten ja uusien tarpeiden välillä. Aikaisemmat esitykset olivat hyvä referenssi, mutta ne sisälsivät myös voimakkaita omia käytäntöjä. Edellinen yhteistyömme hedelmä, tanssiteos *Musta* oli samalla tulevaa esitystä havainnollistava ideamateriaali. *Varjojen huoneessa* koollekutsumisessa ja siihen suostumisessa ei tarvinnut muodostaa vastaavaa kartoitusta kuin esimerkiksi *Kudelmassa*. *Musta* -teoksen näyttämökuvat, tematiikka ja taustalla vaikuttaneet itämaiset tilaajalliset ajatukset, muodostivat yhteisen kuvaston ja kokemusmaailman. Tiesin heti millaisesta tematiikasta, estetiikasta ja työskentelytavasta oli kyse.

Huolimatta siitä, että koollekutsuminen tarkoitti käytännössä työparin kaltaista, yhteisvastuullista työskentelykumppanuutta, huomasin varjonyrkkeileväni omien odotusteni ja tunteideni kanssa. Vilpitön tapa jolla, koreografi halusi tehdä taidetta, sekä hänen asenteestaan välittynyt luottamus, takasivat minulle kokemuksen mukaan paljon taiteellista liikkumavaraa. Olin kuitenkin huolissani siitä, että tutkimukseni saattaisi luoda yhteistyöhön aikaisemmalle taiteelliselle työskentelylle vieraita ideoita ja tarpeita.

Muodostamani uhkakuva sai minut sovittelemaan työskentelyämme yhteen ennen kuin se oli edes alkanut. Olin haluton koettelemaan totuttuja yhteistyön muotoja ja hyväksyin koreografin taidekäsitteiden esteettiset perustat⁸⁸ yhdeksi oman

87 ”Vois sitä ainakin yrittää, vaikka ei välttämättä olla ihan kohderyhmää, kun kyseessä ei ole opiskelu tai yhteistyö, ehkä tutkimus omalla tavallaan. Pitäisikö tavata asian tiimoilta joku päivä?” (Rankanen Mammu, sähköposti 5.2.2005)

88 Tällä tarkoitan koko työskentelymme historiaa, mutta on myös muistettava, että *Varjojen huone* -tanssiteoksen julkituotuna lähtökohtana oli Musta -esityksen jälkeensä jättämä filosofis-esteettinen perintö. Mammu Rankanen kiinnostui yhteisissä töissämme intuitiivisesti teemoista tai käsitteistä, joiden sisältämät merkitykset tiivistyivät usein runoon tai lyriikkaan. Useimmiten rauhallisesti etenevä taiteellinen prosessi lähti purkamaan näitä sisältöjä liikkeeksi, tunnelmiksi ja tiloiksi. Tämä mahdollisti työskentelyprosessissa itsenäisiä kausia. Lähtökohtien sopimisen jälkeen, kumpikin kehitti omaa osuuttaan harvojen yhteistapaamisten välissä. Ennen ensi-iltaa osa-alueiden yhteensovittaminen tapahtui yleensä intensiivisesti, mutta hyväntuulisen luonteavasti. Teosten estetiikka vaali usein runojen tai lyriikoiden vertauskuvallisten yhteyksiä. Teoksellisen kokonaisuuden luominen oli perusarvo, johon eivät kuuluneet esityksen muodon radikaalit keksennälaistukset, ristiriitaisten elementtien rinnastukset tai ironia.

työskentelyni puitteeksi. Tämä sisäinen varjonyrkkeily tapahtui hänen tietämättään, sillä koreografi ei ilmeisesti epäillyt tutkimuksen synnyttävän ongelmia. Kokemuksen perusteella olin toisaalta varma, että voisin vaikuttaa teoksen näkökulmiin, painotuksiin ja rajauksiin visuaalis-tilallisessa ilmaisussa, kunhan aiemman yhteistyön viitoittamia polkuja ei täysin unohdeta. Hyväksyin nämä puitteet itseäni tyydyttävänä kompromissina, jonka puitteissa oli mahdollista toteuttaa tutkimukselleni merkityksellisiä näkökulmia.

Liikkumavara *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esityksissä tarkoitti minulle paitsi taiteellista vapautta, myös tilaa tutkimukseni näkökulmille. Tutkimuksen läsnäolo taiteen tekemisessä merkitsi minulle taiteellisen tutkimuksen tutkimustehtävään liittyvää kysyvää asennetta, joka on suhteessa taiteenalan omiin käytäntöihin ja periaatteisiin. Taiteen tekeminen ei ole minulle avautumattomaan mysteeriiin käpertymistä, joka ei salli julkista kirjallista käsittelyä. Liikkumavaran takaaminen tarkoitti mahdollisuuksien avaamista vaihtoehtoisille tai poikkeaville ratkaisuille. Liikkumavaran neuvottelemisen oli perusehto tutkimuksen tekemiselle taiteellisessa työskentelyssä, mutta se voisi kuulua myös taiteen tekemisen periaatteisiin ilman reflektointia ja raportointia⁸⁹. Tutkimuksen läsnäolo ei mielestäni tuhoa tohtorintutkintooni kuuluvien valosuunnitteluiden mahdollisuutta olla taidetta. Mahdollisuudelle on vain lähtökohtaisesti raivattava toimintatila.

Taloudelliset tuotannolliset vastuu

Neljässä tutkimukseeni kuuluvassa tuotannossa taloudellinen vastuu ei toteutunut samalla tavalla kuin miten kuvailin valosuunnittelijan taloudellista asemaa suhteessa työnantajansa kappaleessa *Työntekijän ja työnantajan taloudellinen vastuu*. Työskentelyroolini vaihteli esityskohtaisesti työnantajasta työntekijäksi ja samalla taloudellinen vastuu muutti luonnettaan. *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -tuotannoissa toteutin valosuunnittelut perinteisen työroolin kehityksessä, mutta siitä huolimatta työnkuvaani liittyvä taloudellinen vastuu poikkesi tavallisesta valosuunnittelijan vastuusta. *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esityksissä toimenkuvani muut-

Liikekieli oli luonteeltaan pehmeää ja rauhallista, vaikkakin ajoittain dynaamista: toisinaan liike pysähtyi nopeilla aksenteilla. Koreografiaa oli helppo jakaa tiloihin, jaksoihin ja alueisiin valon avulla. Tuloksena syntyneiden tanssiteosten ilmaisuvoima perustui pitkälle valon tilallisten muutosten ja koreografian ajoitusten muodostamaan valodramaturgiaan.

89 Kiinnostava kysymys on myös se, missä määrin taideteos voi reflektoida ja artikuloida omia kysymyksiään ja tuottaa ymmärrystä oman ilmaisunsa avulla? Tätä kysymystä sivuan osassa IV *Näkyvä pimeys* käsitellessäni *Pimeä projekti* -esitystä.

tui selkeästi työntekijästä työnantajaksi, mikä muutti vieläkin enemmän perinteisiä esityksiä koskevia taloudellisen vastuun jakamisen käytäntöjä.

Valosuunnittelijan taloudellinen vastuu Pelto – ankara moraliteetti ja Varjojen huone -esityksissä

Pelto – ankara moraliteetti ja *Varjojen huone* -tuotantoihin sitoutuessani, suostuin toimimaan perinteisen ammatillisen roolin puitteissa ja hyväksyin siten koollekutsujan määrittämät, taiteellisiin perusteisiin nojautuvat, reunaehdot. Saa-toin kuitenkin vaikuttaa kummassakin esityksessä valosuunnitteluun huomattavan paljon. Lisäksi olin taloudellisesti poikkeuksellisen itsenäinen vakituisen, tutki-mukseen liittyvän työsuhteen⁹⁰ ansiosta, jolloin saatoinkin keskittyä tavallista enem-män kyseisten esitysten suunnitteluun. Toisaalta asian voi nähdä myös siten, että rahoitin omalla tutkijan palkallani esityksen suunnittelutyötä, joka kummassakin tapauksessa jakautui yli puolen vuoden ajalle. Tältä ajalta en freelancer-olosuh-teissa olisi voinut saada produktion budjetista maksettua palkkaa. Lisäksi minun oli mahdollista rahoittaa tuotantoja tutkimusperusteisilla apurahoilla sekä käyttää laitokseni laitteistoresursseja.

Pelto – ankara moraliteetti -esitys toteutettiin Teatterikorkeakoulun opetusteatte-rin tuottamana sen isolle näyttämölle ja tekijäkaarti koostui suurelta osin opiskeli-joista. Taiteellisesta työryhmästä nimellisen työkorvauksen piiriin pääsi vain muu-tama vieraileva esiintyjä; valosuunnittelun assistentti sai työskentelytukea laitokseni tutkimusrahoituksesta. Muuten *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen tuotantora-kenteen oli opetusteatterin pedagogisista tavoitteista johtuen tarkoitus muistuttaa laitosteatterien järjestelyä.⁹¹

Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä rahanjaosta päättivät opetusteatterin tuot-taja ja ohjaaja. Valosuunnitteluun oli lähtökohtaisesti varattu pienehkö summa, joka

90 Työskentelin vuosina 2003–2005 Teatterikorkeakoulussa assistenttina ja 2006–2009 Elomedia tutkijakoulun tutkijakoulutettavana.

91 Opetusteatterin teknis-tuotannollinen henkilökunta työskenteli kuukausipalkkaisessa työsuhteessa ja heidän työpanoksensa jaettiin tuotantovuoden aikana lukuisten tuotantojen kesken. Kunkin opiskelijatuotannon edistymistä ja tarpeita seurattiin tuotanto- ja mallipalaverilla kuten laitosteattereissa. Eri osa-alueiden suunnittelijat olivat teknisissä yksityiskohdissa yhteydessä kunkin osa-alueen teknisen yhteyshenkilön kanssa, jotka pyrkivät myös auttamaan talon laitteistojen käytössä sekä esityksen rakentamisessa ja ylläpidossa. Laitosteatteria jäljittelevä tuotantomalli ja siihen liittyvä resurssien arviointi ja jakaminen ajautui kuitenkin useista syistä ongelmiin erityisesti lavastuksen rakentamisen aikataulujen kohdalla. Työryhmän näyttämöharjoittelulle asettamat toiveet eivät toteutuneet.

oli ajateltu värikalvohankintoihin. Esityksen rahanjakomallissa voi nähdä paljon yhtäläisyyksiä perinteiseen toimintakulttuuriin, jossa freelance-valosuunnittelija voi esittää toiveita, neuvotella ja jopa protestoida, mutta ei viimekädessä päättä taloudellisia puitteita ja rahanjakoa. Tässä tapauksessa neuvottelin sponsorisopimuksen kahden valaistusalan yrityksen kanssa, jotka antoivat ilmaiseksi tai alennetulla hinnalla tuotannon käyttöön ulkovalaisimia ja niihin sopivia natriumpolttimoita. Osa vanhemmista valaisimista jäi lahjoituksena Teatterikorkeakoulun opetusteatterille esitysten jälkeen. Vastineeksi yritykset saivat kutsut ensi-iltaan ja toinen niistä sai logonsa käsiohjelmaan.

Varjojen huone edusti tyypillistä Zodiak – Uuden tanssin keskuksen nykytanssituotannon rahoitusmallia. Tuotantoyhdistys tarjosi lipputulaja vastaan harjoitusaikoja, perusteatteritekniikalla ja kahdella teknikolla varustetun esitystilan, perustiedotuksen sekä osalle työryhmästä kuukauden työtä vastaavan minimipalkan. Lisäksi työryhmä oli anonut apurahoja muihin kustannuksiin, kuten tanssijoiden harjoituskauden palkkioihin, tiedotusmateriaalien painatukseen sekä lavastuksen ja puvustuksen kuluihin. Videosuunnittelijan työkuukaudet, sekä visualisointiin liittyvät erikoisratkaisut rahoitettiin Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen erillisestä tutkimusrahoituksesta. Tein tuotantotyötä yhdessä koreografin kanssa. Suunnittelimme yhdessä kokonaisbudjettia, tuotantoaikatauluja, tiedotusta ja teimme rahoitushakemuksia, joten osallistuin päätöksiin rahan jakamisesta eri osa-alueille. Osallistuminen esityksen taloustuotantoon noudatti sovitun yhteistyön periaatteita. Vastuu ja valta jaettiin tasapuolisemmin, kuin perinteisessä työntekijän ja työnantajan suhteessa. Tanssin kentällä esitys hahmotettiin kuitenkin selvästi koreografin teokseksi.

Perinteisen valosuunnittelijan ammatti- ja työskentelyroolin puitteissa toteutetut valosuunnittelut sisälsivät taloudellisen vastuun näkökulmasta kaksi poikkeuksellista piirrettä. Ensimmäinen oli mahdollisuuteni paneutua työskentelyyn riippumatta kutsuvan tahon kyvystä maksaa palkkaa. Yleensä freelancer-valosuunnittelijan ongelmana on saada palkkaa koko työskentelyn ajalta, mikäli tuotanto on suuritöinen ja sen harjoitukset alkavat kauan ennen ensi-iltaa. Vaikka hän saattaa saada suositusten mukaisen yhden kuukauden minimipalkan ensi-iltakuukautena, useamman kuukauden ajalle levittyvää työpanosta ei ole välttämättä huomioitu⁹². Näin suunnittelijan olisi tehtävä yrittäjähenkisesti useampia tuotantoja toistensa

92 Täysin apurahoitteisissa tuotannoissa jaettavaa ei useinkaan riitä useamman kuukauden rahoittamiseen tai rahoituspäätöksiä joudutaan odottamaan vielä tuotannon jälkeenkin. Tuotantoon sitoutuminen kuitenkin velvoittaa, tai sen oletetaan velvoittavan kaikkien työhön, jota tapahtuu koko esityksen valmistamisen aikana. Tällä periaatteella toimivaan tuotantoon sitoutuminen sisältää siten aina huomattavan taloudellisen riskin.

lomassa, jotta hän voisi kattaa säännölliset kulunsa ilman palkattomia kuukausia, tai jos mahdollista, valittava rinnalle taloudellisesti riskittömämpi työ.

Toinen poikkeuksellinen piirre oli halu rahoittaa tuotantoa itse hankitun rahoituksen avulla tavalla, joka ylittää perinteiseen valosuunnittelijan toimenkuvaan liittyvät velvollisuudet. Kun tavallisesti valosuunnittelija käytännössä hyväksyy esitetyn palkan sitoutuessaan tuotantoon, hän olettaa samalla, että työnantaja määrittää hänelle myös kaluston ja materiaalibudjetin.⁹³ Suunnittelijan ei katsota olevan rahoitusvastuussa kyseisissä asioissa, mutta kaluston ja materiaalien määrä ja laatu vaikuttavat ratkaisevasti työskentelyyn ja lopputulokseen. *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esityksissä tiesin jo alkuvaiheessa, että koollekutsujat eivät pystyisi takaamaan enempää valosuunnittelun tekemiseen vaadittavia resursseja kuin mitä esityspaikoilla oli tarjota.

Riippumatta päätöksentekoprosessista, kummassakin esityksessä hyväksyin valosuunnittelijana suunnitelmiini nähden alimittaisen toimintabudjetin. *Pelto – ankara moraliteetti* -esitykseen kutsuttuna työntekijänä, hyväksyin lisäksi perinteisen päätöksentekohierarkian. En vaatinut, että muiden osa-alueiden kustannuksia pitäisi leikata siten, että valosuunnitteluun varattaisiin suurempi budjetti. Kannatin esimerkiksi massiivisen lavastuksen toteuttamista, koska se muodosti kiinnostavan toiminnallisen ympäristön myös valosuunnitteluni kannalta. Koska esitysten perusidea ei pohjautunut ratkaisevasti valonkäytölle, en olisi voinut vaatia työryhmän pienentämistä tai toisen osa-alueen materiaalikustannusten käyttämistä valaistusbudjettiin.

Tuotantoelementeiltään pienimuotoisemman *Varjojen huone* -esityksen kohdalla valo ja visuaalisuus saivat suuremman roolin esityksessä. Samalla tavalla kun koreografi ja valosuunnittelija toimivat työparina, tanssi ja tilallinen visuaalisuus oli tarkoitettu toimimaan rinnakkain. Tästä tasa-arvoisuudesta seurasi eettinen velvoite olla pelaamatta taloudellista valtapeliä. Kyseenalaistin vanhan yhteiskuntapoliittisen ajatuksen, jonka mukaan valtiotyhjiö pitäisi pyrkiä täyttämään ennen kuin joku muu täyttää sen. Ihmisten välinen toiminta pitää aina väistämättä sisällään valtakysymyksiä, mutta niitä voi yrittää vaimentaa. Tasaveroinen toiminta-ajatus ei voinut tarkoittaa sitä, että valosuunnittelu määritteli kaikkien muiden osa-alueiden kustannuspohjan. Juuri tästä syystä katsoin tarpeelliseksi jakaa rahoitusta eri osa-alueille painottamatta valosuunnittelun tarpeita tavallista enempää. Valosuunnitteluun liittyvät visiot, jotka saivat taiteellisina ratkaisuuina ohjaajan ja koreografin

93 Perusteettoman pieni palkka tai työn toteuttamisen kannalta mahdolliset kalustoresurssit saattavat korjautua neuvottelun avulla. Kokemukseni mukaan neuvotteluvarat ovat pienet, koska usein työnantajat tekevät budjetin ja määrittelevät resurssit ennen rekrytointia.

kannatuksen, eivät mielestäni ohittaneet tärkeysjärjestyksessä muiden ratkaisujen vaatimaa rahoitustarvetta. Omaksuin samansuuntaisen näkökulman taloudelliseen kokonaisuuteen kuin koreografi.

Toimintaani voidaan pitää aiemmin käsittelemäni *alistettujen eetoksen* näkökulmasta liian periksi antavana. Passiivisuus työnantajan määrittelemien puitteiden ja resurssien suhteen ei yleensä edistä työskentelyn mielekkyyttä ja lopputuloksen laatua. Ohjaajat, koreografit tai teatterinjohtajat eivät välttämättä hahmota resurssien jaon yhteydessä sen seurauksia valosuunnitteluun ja siten esityskokonaisuuteen. Valosuunnittelija on ainoa asiantuntija, joka voi perustella lisäresurssien tarpeellisuuden kun siihen puuttuminen on vielä mahdollista.

Pelto – ankara moraliteetti ja Varjojen huone -esityksissä minulla ei ollut aikomusta ottaa vastaan vain se mitä annetaan. Koska tiesin, että tuotantojen kokonaisbudjetit olivat tiukkoja, eikä niiden rahoituslähteistä ollut mahdollista saada lisää resursseja, katsoin hyödyttömäksi ryhtyä vaatimaan lisää rahaa valosuunnittelulle. Tämä olisi johtanut konfliktiin työryhmässä. Olisin voinut kenties saada satasia lisää, mutta työskentelyilmapiiri olisi voinut vahingoittua pysyvästi.⁹⁴ Riitelyn sijaan ratkaisin asian toisella tavalla. Hankin omatoimisesti työskentelyäni ja sen materiaaleja koskevaa lisärahoitusta.

Pelto – ankara moraliteetti ja Varjojen huone -esitysten kohdalla panostin oman osuuteni rahoittamiseen. Tuotannon rahoituksessa avustaminen ei ole valosuunnittelijoille täysin vieras ilmiö. On varsin tavallista, että valosuunnittelijat käyttävät sosiaalista verkostoaan lainatakseen lisäkalustoa tai saadakseen neuvoja itselleen tuntemattoman laitteen hankinnassa tai käytössä. Suunnittelijat hankkivat rahan arvoista materiaalia tai palveluja ilmaiseksi tuotannon käyttöön – he siis rahoittavat tuotantoa. Lainat ja palvelut eivät ole valosuunnittelijalle suinkaan ilmaisia; palvelusten velka jättää jälkeensä henkilökohtaisen velvollisuuden vastapalveluksiin. Henkilökohtaiset suhteet ja niiden hyödyntäminen eivät tavallisesti kuulu työsuhteen solmimisen ehtoihin, mutta työryhmät ja niiden vetäjät voivat olla tietoisia potentiaalisesti hyödynnettävien kytkösten olemassaolosta. Tiukan tilanteen tullen niiden käyttämistä saatetaan jopa ehdottaa. Se, että valosuunnittelija hakisi apura-

94 Kysymys vaatimisesta on hankala esityksen tekemisen toimintakulttuurissa, jossa vallitsee kirjoittamattomia soveliaisuuskäsitteitä siitä, kuka voi vaatia keneltä ja mitä. Työryhmän yhteishengen vaarantamista pidetään yleisesti itsekkyyden ilmentymänä ja epäsoveliaana, mutta toisaalta työyhteisössä ilmenee vaihtelevia hierarkkisia malleja siitä kenen odotetaan alistuvan ja kuka saa vaatia. Näiden ”sääntöjen” rikkominen leimaa työntekijän helposti hankalaksi henkilöksi, millä voi olla seurauksensa työllistymiseen jatkossa. Halu näyttäytyä hyvänä tyyppinä saattaa kuitenkin johtaa myönnytyksiin, jotka tekevät oman työn tekemisestä epämielikästä ja lopputuloksesta keskinkertaista.

hoja, rahoittaisi muilla töillä työskentelyään tai maksaisi materiaaleja omasta pussistaan, ei kuitenkaan ole yleistä.

Taloudellinen vapaus ja oman rahoituksen järjestäminen antoivat *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esitysten valosuunnitteluille monia etuja. Riippumatta siitä miten paljon paneuduin esityksiin, toimentuloni ei ollut uhattuna, enkä tarvinnut muita toimeentulon lähteitä. Tämä mahdollisti ratkaisujen kehittelyn ja kokeilun toisella tavalla kuin tuotannoissa, joissa valosuunnittelija on pakotettu suhteuttamaan työnpanoksensa palkkion suuruuteen⁹⁵. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä näin paljon vaivaa esimerkiksi akryylipuikoista rakennetun peltotilakun kehittämisessä ja rakentamisessa. Käytin myös paljon aikaa valoassistenttini kanssa tilan digitaalisen mallintamisen kehittelyyn. Mallinnuskokeilu, jossa käytimme tietokonemallia valopöydän esiohjelmoinnissa, olisi varmasti jäänyt normaaleissa tuotanto-olosuhteissa toteuttamatta.

Jälkeenpäin voin todeta, että osatuottajan kaltainen roolini rahoituksen järjestämisessä vaikutti *Varjojen huoneen* suunnitteluun *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä enemmän. *Varjojen huone* -tuotannossa minulla oli suurempi taloudellinen vapaus kuin *Pelto – ankara moraliteetti* -tuotannossa. Suunnittelijan taloudellisen itsenäisyyden lisääntyminen avasi valosuunnittelun tekemiseen lisää mahdollisuuksia. Lisärahoituksen avulla suunnitteluratkaisuja saattoi tarkastella enemmän sisällöllisin, kuin taloudellisin perustein.

Kudelman ja Pimeän projekti -esitysten työnantaja-työntekijä asetelma

Ohjaaja tai koreografi on yleensä valosuunnittelijan työnantaja. Ohjaaja voi kuitenkin olla samaan aikaan itse määrääaikaisessa tai vierailuluonteisessa työsuhteessa teatteriin. Tällöin kummankin juridiseksi työnantajaksi muodostuu teatteria edustava talouspäällikkö tai teatterinjohtaja. Molemmat ovat tällöin työntekijöitä työnantajana toimivaan teatteriin nähden. Näissä tilanteissa eri vastuualueet hajautuvat

95 Tämä ei tarkoita, että valosuunnittelijat hylkäisivät tuotannon kun palkanmaksu loppuu tai kieltäytyisivät osallistumasta toimintaan, jota maksu ei kata. Monet kokevat käsitykseni mukaan velvollisuudekseen toimia tuotannossa koko sen tuotantokaaren pituudelta ja hyväksyvät taloudellisen riskin. He ovat tällöin kuitenkin pakotettuja ottamaan vastaan muitakin töitä ja tasapainoilemaan kaikkien osallistumis- ja työvelvoitteiden välillä. Tällöin hämärtyvät käsitykset siitä, minkä laajuiseen työpanokseen palkka velvoittaa. Pahimmassa tapauksessa eri tuotantojen velvoitteet johtavat konfliktiin, kun aikataulut asettuvat päällekkäin ja useat osapuolet vaativat suunnittelijalta lojaalisuutta. Kysymys ei ole pelkästään valosuunnittelijoiden ongelmasta vaan tilanne lienee tuttu myös muille taiteen freelancereille.

eri tahoille. Ohjaaja, tai työryhmän vetäjä voi työryhmään päin hahmottua sisällöllisenä työnantajana, mutta palkan maksajataho näyttäytyy taloudellisperustaisena työnantajana. Ohjaaja toimii työryhmän harjoittelun johtajana ja esimerkiksi teatteri tuotantokoneistonsa toimintamallien ja aikataulujen laatijana. Hän voi määrittää tuotannon osa-alueiden taloudellisia puitteita jo suuntaavasti ennen niiden hyväksymistä teatterin talousjohdossa. Toimintakenttien päällekkäisyys voi helposti aiheuttaa ristiriitoja.

Jos työnantajaksi mielletään taho joka rekrytoi, tekee työskentelyyn liittyviä aloitteita, johtaa toimintaa ja maksaa työntekijän palkan, oma toimenkuvani *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esityksissä muistutti sitä monelta osin. Työnantajaksi määräytyi näin ammattikunnan edustaja, joka ei perinteisesti vastaa kokonaisuudesta tai johda työskentelyä. Kutsuessani työryhmän koolle, vetäessäni toimintaa ja maksaessani työryhmän materiaali ja työskentelykuluja toimin työnantajana kuten ohjaaja tai koreografi vapaissa freelancetuotannoissa. Minut oli nimetty työryhmähakemuksissa vastuuhenkilöksi, jonka tilille myönnetty apurahat ohjattiin. Olin velvollinen käyttämään apurahat anottuun tarkoitukseen ja antamaan selvitykset rahoittajille niiden käytöstä. Ajattelen työnantajan roolini samaksi riippumatta siitä, maksoinko työryhmälle palkkaa vain apurahaa. Olisin voinut maksaa työryhmän jäsenille varatut apurahaosuudet myös palkkana siihen liittyvine sivukuluineen ja ennakonpidätyksineen, mutta taloushallinnon tietotaitoa vaativa palkanmaksuprosessi olisi raskauttanut tuotantotyötä kohtuuttomasti. En myöskään halunnut, että viranomaisten luokittelisivat minut yrittäjän kaltaiseksi toimijaksi. Kummassakin tuotannossa rahoitin taiteellisen työskentelyni tutkimustyöni kuukausipalkalla ja ohjasin apurahat materiaaleihin sekä työryhmän työskentelyyn.

Kudelma ja *Pimeä projekti* -esityksissä työnantaja-työntekijäasetelmat eivät pohjautuneet työsopimuksilla vahvistetuille työsuhteille, jotka solmitaan esimerkiksi teatterin tai tuotantoyhdistyksen kanssa. Toimiessani esitysten koollekutsujana sekä tuotanto- ja talousvastaavana, ei työnantajan roolini ollut yhtä hallitseva vastuiden keskittymä, kuin ohjaaja- ja koreografivetoisissa työryhmissä. Vaikka pyrin toki vaikuttamaan aktiivisesti esityksen sisältöön, en pyrkinyt ohjaamaan sitä ohjaussuunnitelman, kertomuksen tai koreografisen rakenteen avulla. Minulle riitti muutama sisällöllinen johtoaistus ja ehdotus toimintatavasta. Tämä jätti paljon tilaa työryhmän muille jäsenille. Olin enemmän puitteita ja toimintaympäristöä luova koordinoija ja työryhmän kanssa haaveileva keskustelukumppani, kuin tiettyyn tulkintaan tai lopputulokseen palavasilmäisesti pyrkivä sisältö- ja mielipidejohtaja. Samalla työryhmän jäsenten aloitteellisuus ja liikkumatila kasvoi. *Pimeä projekti* -tuotan-

nossa videosuunnittelijana toiminut Teemu Määttänen kuvaili työskentelyrooliani enemmän suunnan näyttäjäksi kuin autoritääriseksi johtajaksi:

”Sitä on hirveä vaikea sanoa, mutta en mä tiedä miten sä niinkun oman roolisi näet siinä? Kyllä sä jonkinlainen suunnan näyttäjä tai ainakin viitan pitäjä siinä jossain kohtaa olit. Mutta siinä on se, että sellaisia normaaleja roolituksia on hirveän vaikea antaa, just sen takia että se oli etsimistä niin monella tasolla.”
(Määttänen 2.3.2010)



Kuva 9: Kirjoittaja, Virpi Juntti ja Jyrki Haapala tarkastelevat Lume -näyttämöllä *Kudelman* -esitykseen lainattuja kahviautomaatteja taustakankaan edessä. Valosuunnittelijana ja lavastajana koordinoin tuotantoa sekä vastasin pääosin taloudenhoidosta. Talousvastuu kohdistui tanssijoiden apurahoja lukuun ottamatta materiaaliin tuotantokustannuksiin ja yhteistyösopimuksiin. Koreografit, äänisuunnittelija ja osatuottaja rahoittivat työskentelynsä pääasiassa omista lähteistään.

Määttänen nosti myös esiin sen, miten *Pimeä projekti* -esityksen poikkeavat lähtökohdat edellyttivät irtautumista tutuista toimintamalleista. Syntyi hakemisen tila, joka vapautti työskentelyroolien määrittelyä.

Tähän sisällöllisen ja taloudellisen työnantajan asetelmaan liittyy myös kysymys kollektiiviseen työpanokseen perustuvan teoksen omistamisesta. Puuttumatta tekijänoikeuskysymysten monimutkaiseen juridiikkaan, teoksen johtohahmo mieltään helposti koko teoksen tekijäksi⁹⁶. Esitykset saattavat olla varsin pitkälle johto-

96 Tästä oletuksesta on lyhyt matka seuraavan oletukseen, että sama henkilö omistaa myös teoksen tekijänoikeudet. Tarkkaan ottaen näin ei ole, minkä tulee ilmeiseksi esimerkiksi televisiotallentien tallennesopimuksissa, joissa taiteellisen työhön osallistuneet henkilöt myyvät erillisellä sopimuksella työpanoksensa näyttöoikeudet tuotantoyhtiölle korvausta vastaan. Eesityksen ohjaaja ei voi tätä tehdä muiden puolesta, koska hän ei tämänhetkisen lainsäädännön mukaan omista työryhmän tekijänoikeuksia, jollei siitä ole erikseen tehdyllä sopimuksella sovittu.

hahmonsia tuotoksia, joissa työryhmä näyttelee avustavaa roolia. Näin taiteellinen johtajuus yhdistyy auteur -tyyppiseen käsitykseen teoksen sisällön alkuperästä ja tekijyydestä. Työskentelytavat ja teoskäsitykset ovat monipuolistuneet suomalaisissa esittämissä taiteissa 2000-luvulle tultaessa. Teoksia arvioidaan kuitenkin usein työryhmän koollekutsujan ja vetäjän teoksena, riippumatta siitä, onko johtaja palkkaa maksava työnantaja vai sisällöllistä työtä koordinoiva työnjohtaja. Tämä on silmiinpistävää esitysten mainonnassa ja kritiikeissä, jotka nostavat ohjaajan tai koreografin teoksen tekijäksi samankaltaisesti kuin taiteenalueilla, jossa teoksen luo tavalisesti yksi tekijä.⁹⁷

Pimeä projekti -esityksen tiedotuksen kohdalla tuli ilmeiseksi, miten voimakas johtohenkilön esille nostamisen tarve esityksiin liittyy. Minulla ei ollut mitään sitä vastaan, että tulín esille tuotannon koollekutsuja ja vetäjä, mutta sain oikaista pyrkimyksiä lokeroida minut ohjaajan kaltaiseksi tekijäksi. En kokenut olevani ohjaaja sanan perinteisessä mielessä. Vaikka tiedostin, että ohjaajan toimenkuva saattoi olla muutakin, en halunnut ottaa riskiä, että toimenkuvani ymmärrettäisiin auteur -merkityksessä. Halusin koko tekijäjoukon nimet näkyviin ilman selkeitä tehtävänkuvia.⁹⁸ Työryhmän toimenkuvat eivät noudattaneet kaikkien kohdalla heidän koulutussuuntautumistaan. Työryhmässä työskennellyt ohjaaja toimi esiintyjänä, esiintyjäntyön harjoittajana ja kuulokkeissa kuunneltavien tekstien kirjoittajana. Valo- ja videosuunnittelijan työskentely sekoittuivat toisiinsa samoin kuin näyttelijän ja tanssijataustaisen esiintyjän fyysinen ilmaisu.

2.6 JAETUN SUUNNITTELUN KOKEMUKSIA

Käsittelen kolmantena esityksiin liittyvänä näkökulmana tiivistä ammatillista yhteistyötä. *Kudelma* -tuotannossa työstin esityksen sisältöjä ja rakenteita yhdessä kahden tanssija-koreografin kanssa (kuva 9). *Pelto - ankara moraliteetti* -esityksessä yhteistyöni lavastajan kanssa oli tiivistä. *Varjojen huone* -esityksessä työs-

97 Kirjailija tai kuvataiteilija luo teoksensa useimmiten yksin. Vaikka esitysten tekijyys yhdistyy helposti ohjaajiin, tämä hahmotustapa murtuu tapauksissa, joissa kiinnostavuutta lisäävät esiintyjätähdet tuodaan esille ohjaajaan verrattavalla tavalla. Tästä herää mielenkiintoinen, vaikkakin tämän tutkimuksen ulkopuolelle kuuluva kysymys, missä määrin julkinen tunnettavuus tai kuuluisuus vaikuttaa oletuksiin esitysten tekijyydestä?

98 Kiasman nettisivuilla työryhmä esiteltiin seuraavasti: "Valosuunnittelija Tomi Humalisto on kutsunut koolle työryhmän, jossa toimivat ohjaaja Masi Eskolin, tanssijat Panu Varstala ja Virpi Juntti, näyttelijä Tuukka Vasama, videosuunnittelija Teemu Määttänen, tuottaja Isabel González, sekä äänisuunnittelijat Mikael Eriksson ja Juha Storm."

kentelin koreografian läheisenä työparina. Samassa tuotannossa yhteistyö video-suunnittelijan Teemu Määttäsen kanssa muuttui kuitenkin toisella tavalla tiiviiksi. *Varjojen huoneen* jälkeen toimenkuvien ja työskentelyn yhteen nivoutuminen kehittyi välillämme vielä pidemmälle *Pimeä projektissa*.

Yhteistyö valo- ja videosuunnittelijan välillä oli erilaista verrattuna toimintaan lavastajan kanssa. Lavastajan ja valosuunnittelijan yhteistyö on alojen yhteisen historian myötä luonnollista, koska visuaalinen havainnointi ja siihen liittyvät käsitteet ovat tuttuja⁹⁹. Läheisyys näkyy myös siinä, että valosuunnittelijat laajentavat toimenkuvaansa joissain tuotannoissa myös lavastuksen suunnittelun alueelle, mikä on valaistusteknisten työroolien ohella yleisin valosuunnittelijan toimenkuvan avarutumisen suunta.

Valosuunnittelijan ja lavastajan suhde esityksessä käytettäviin välineisiin ja materiaaleihin on kuitenkin erilainen. Peruserona on lavastajan kiinnittyminen tilallis-materiaaliseen todellisuuteen, valosuunnittelijan käsitellessä aineettomampaa, ajallisesti joustavaa ja usein hankalasti havainnollistettavaa valoa. Valosuunnittelijan ja videosuunnittelijan yhteistyö *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä läheni tilannetta jossa suunnittelutyötä teki kaksi valosuunnittelijaa - kummankin materiaalina oli valo.

Varjojen huone -tuotannon alkuvaiheessa ajattelin toimivani visuaalisen kokonaisuuden suunnittelijana, mutta työtehtävieni lisääntyessä ymmärsin varsin pian, että tarvitsin avukseni henkilön, joka voisi avustaa minua videoratkaisuissa. Pyysin mukaan *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä valoassistenttinani työskennelleen Teemu Määttäsen, joka oli tuolloin vielä valosuunnitteluopiskelija erikoistumisalueenaan video- ja mediasuunnittelu. Ajattelin Määttäsen toimenkuvaksi aluksi videon toteuttamisen osana visuaalista kokonaissuunnitelmaani, mutta työskentelyn edetessä katsoin tarpeelliseksi liittää hänet virallisesti taiteellisen työryhmän jäseneksi. Muodostui työryhmä, jossa työskenteli kaksi saman koulutuksen saanutta suunnittelijaa ilmaisuvälineenään valo.¹⁰⁰

99 Yhteisymmärryksen taustalla on yhteinen historia, aika ennen valosuunnittelun irtautumista selkeästi omaksi osa-alueekseen 1900-luvun puolen välin jälkeen.

100 Äänisuunnittelija Mikko Hynninen oli kolmas samankaltaisen koulutustaustan omaava työryhmän jäsen. On huomattava, että ääni poikkeaa luonteeltaan esityksen visuaalisista materiaaleista. Äänisuunnittelu toteutui tuotannossa myös huomattavan eri tavalla verrattuna visuaalisen alueen suunnitteluun. Äänisuunnittelija käytti paljon aikaa studiossaan, kun taas visuaalisuutta rakennettiin kiinteämmässä yhteydessä näyttämöharjoituksiin.



Kuva 10: Jaetun suunnittelun harjoittelua *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ennakkosuunnittelussa Teemu Määttäsen kanssa. Esiohjelmoimme valotilanteet 3D-mallinnuksen ja wysivyg-ohjelman avulla ennen näyttämötilaan siirtymistä. Tietokonepohjaisen mallinnuksen yhdistäminen perinteiseen valosuunnitteluun tiivistyi myöhemmin yhteistyöksi media- ja valosuunnittelun saralla *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -tuotannoissa.

Varjojen huoneen videosuunnittelu merkittiin esityksen käsiohjelmassa Määttäsen nimiin ja valo- ja tilasuunnittelu omaksi toimenkuvakseni. Käytännössä olimme Määttäsen kanssa rakentaneet näyttämötilan visuaalista maailmaa tiiviissä yhteistyössä. Valon ja videon toimenkuvien rajojen huokoisuus oli työskentelyn aikana helppoa ja luonnollista. Työskentely koko työryhmän kanssa sujui kitkattomasti. Olimme vilpittömän tyytyväisiä valon ja videon yhteispeliin suunnitteluprosessissa sekä lopputuloksessa – kunnes esityksen arvostelut julkaistiin.

Onnistuminen aiheuttaa kriisin

Varjojen huone -esityksen yleisölle ja kriitikoille oli ilmeisen hankalaa erottaa näytämöllä näkyvää teatteriheittimien valoa videotykin valosta, vaikka videoprojisointi oli tunnistettavissa graafisista liikkuvista kuvioista. Useissa näyttämökuvissa pro-

jisoitu kuvio oli suhteessa teatteriheittimien avulla luotuihin geometrisiin valopintoihin, taustoihin tai rajauksiin. Olin myös valinnut valosuunnittelun värisävyt suhteessa videotykin kylmänvalkoiseen valonsävyyn, joko samansävyisiksi tai ”sointuvasti” kontrastisiksi. Mainitut piirteet tukivat projisoinnin ja näyttämövalaistuksen hahmottamista yhtenä kokonaismuotona, pintana tai ympäristönä. Tausta ja kuvio yhdistyivät, etenkin kun yleisön huomiota jakoi lisäksi kolme tanssijaa ja äänimaailma (kuva 11). Koska videoprojisoinnin muoto poikkesi huomattavasti totutusta suorakaiteisesta ja tasaisesta pinnasta, se oli helposti yhdistettävissä teatteriheittimien tai liikkuvien heittimien aikaansaamiin graafisiin kuvioihin.

Toinen hankalasti määriteltävä elementti oli näyttämöllä sijaitseviin valkoisiin laatikoihin sijoitetut videomonitorit, jotka toimivat välillä valaisimina. Laatikot ja niiden LCD-näytöt olivat osa lavastustani, jonka videojärjestelmän toteutuksessa videosuunnittelija auttoi huomattavasti. Pysin niiden avulla luomaan ajoittain reaaliaikaisen videoyhteyden takanurkan pimeään tilaan, jossa esiintyjät tuottivat näytöissä näkyvän videomateriaalin infrapunakameran edessä. Läheltä kuvatut kehon yksityiskohdat muuttuivat katselukulmien vääristämässä monitorikuvassa abstrakteiksi kuvioiksi. Videomateriaalin samanaikaisen kuvaamisen periaate ei välittynyt yleisölle. Yleisö hahmotti ne videotallenteina.

Esitys sai kokonaisuutena erittäin hyvän vastaanoton. Liikkeen, tilan, äänen ja visuaalisuuden yhteistoiminta keräsi positiivista huomiota suorissa yleisökommenteissa ja kaikissa esityksestä kirjoitetuissa arvioissa. Onnistuimme yhdistämään videota ja valoa niin saumattomasti, että niiden erottaminen muodostui kriitikoiden näkökulmasta vaikeaksi. Kiitosten yhdistäminen väärin henkilöihin oli pienimuotoisen kriisin paikka.

Osassa arvosteluita osa-alueet hahmotettiin tarkasti ja ne liitettiin tekijöihin oikein.¹⁰¹ Osassa videosuunnittelu nähtiin osana valosuunnittelua. Esimerkiksi *Tanssi*-lehti kirjoitti teoksesta seuraavasti:

”Lisäksi tilaan on rajattu toinen tila sijoittamalla näyttämön etuosaan neljä pientä, toisiaan katsovaa suorakaiteen muotoista monitoria. Tämän tilan merkitys jäi tosin minulle hämäräksi, sillä monitoreissa hetkittäin näkyvä video hävisi näyttämön muiden tapahtumien alle [...] Humaliston valoelementtien ja Rankasen liikkeen yhteisvaikutelma on voimakkain kohtauksessa, jossa lattiaan piirtyy kasvaen ja vähentyen itämaista ornamenttiikkaa muistuttavia kuvioita.” (Ahonen 2006, 32)

¹⁰¹ Esimerkki täsmällisestä kirjoituksesta oli Uutispäivä Demarissa 20.2.2006 julkaistu kritiikki otsikolla ”Valon, varjon ja liikkeen hillittyä kauneutta”. (Alku 2006)

Vailla tavanomaisen suorakaiteista muotoa, näyttämön lattiaan ja esiintyjien päälle projisoitu videoanimaatio hahmotettiin enemmän valona kuin kuvana. Tästä johtuen projisoinnit luettiin osaksi valosuunnittelua kun taas pyläsmonitorien reaaliaikainen videomateriaali oletettiin videosuunnittelijan työksi.



Kuva 11: Oikealta: Kaisu Hölttä, Virpi Juntti, ja Riikka Kekäläinen keskellä monitorilaatikoiden rajaamaa näyttämöaluetta, jossa teatteriheittimien valo ja videoprojisointi muodostivat yhtenäiseltä näyttävän valopinnan.

Tanssin kentällä suosittu verkkosivusto liikekieli.com on rohkaissut tanssin ammattilaisia ja katsojia jakamaan kokemuksiaan esitysarvioiden muodossa. Sivustolla oli luettavissa kolme esitystä koskevaa kirjoitusta, joista yhdessä videosuunnittelu niputettiin vastaavalla tavalla yhteen valosuunnittelun kanssa (Sainio 2006).

Tiivis ja luottavainen työskentelysuhteemme videosuunnittelijan kanssa koki kolauksen. Määttänen on kuvannut tilannetta haastattelussa seuraavasti:

"[...] oli aika shokki huomata se, että mun työtä ei huomioida. Tai että huomioidaan mutta se huomioidaan sun työnä. Kyllä se niinkun edelleenkin korpeaa kun noita lukee [...] kun just puhuin että siinä oli kaksi osaa sitä videosuunnittelua: siinä oli nää pömpelit ja siinä oli projisointi. Että sitten ne pömpelit just, jotka oli tavallaan meidän yhteistä, ja itse asiassa sun aluetta, niin sit se niinkun tulee mulle ja tää mun niinkun menee sulle sillai ristiin. Ja mä sain siinä sen lyhyemmän pään [...]"

(Määttänen 2.3.2010)

Huolimatta täsmällisesti kirjoitetuista arvioista, videosuunnittelija oli pahoillaan kun hän huomasi oman työpanoksensa julkisen kiitoksen ja kunnian kohdentuvan valosuunnittelijalle. Videon käyttöön selkeästi yhdistettävät monitorit, jotka liittyvät

todellisuudessa enemmän lavastukseeni, eivät saaneet vastaavaa suitsutusta osakseen. Näin moitteet, mikäli ne sellaisina haluaa nähdä, kohdistuivat myös väärään henkilöön.

Elementtien erillään hahmottamista olisi voinut edistää avaamalla katsojille valon ja videon erityispiirteitä käsiohjelmassa, mutta tämänlaatuisen informaation jakaminen ei esityksen valmistamisen loppuvaiheessa tullut edes mieleeni.¹⁰² Oikaisun pyytäminen ei olisi muuttanut mitään (Määttänen 2.3.2010), vahinko oli jo syntyneen mielipahan muodossa tapahtunut.

Tapahtuma toi eteemme kysymykset yhteistyön hedelmien omistajuudesta, mikä muutti innostuneen ja luottavaisen työskentelyilmapiiirin hetkeksi kyräileväksi. Vaikka työtoverini mielipaha ei kohdistunut varsinaisesti minuun, ja vaikka kyse oli vain parista ulkopuolisesta näkökulmasta, koin oloni pitkään hyvin kiusaantuneeksi. Pidin itseäni toisena ”tekijänä”, koreografin rinnalla ja työskentelyhierarkiassa videosuunnittelijan esimiehenä. Koska tämä oli myös videosuunnittelijan käsitys (Määttänen 2.3.2010), en osannut aluksi peilata muuttuneiden työskentelyroolien merkitystä. Yhdessä työskentely suuntasi huomion taiteen tekemiseen, enkä huomannut miten paljon irrottauduimme alkuasetelmasta, jonka mukaan Määttänen olisi ollut assistentti ja minä suunnittelija. Yhteinen päämäärä niputti taiteellisen kunnianhimmomme ja egomme tarpeet mielekkäästi, kaikki sujui hyvin.

Kun kysymys kummankin suunnittelijan panoksesta nousi lehtikirjoitusten myötä esiin, saumattoman lopputuloksen jakaminen käänsi ajattelumme osuuk-sien erottamiseen. Erottelu aiheutti puolustusasetelman omaista ajattelua: minä sain aikaan [kaikkea] tätä ja sinä[vain] tuota.¹⁰³ Vaikka karkea jako oli mahdollista tehdä, oli hienovaraisemman eron tekeminen lähes mahdotonta. Vaikka olin samaa mieltä Määttäsen kanssa siitä, että hän ei saanut tunnustusta esityksen näyttävimmästä visuaalisesta yksityiskohdasta, selkeän tonttijaon tekeminen aiheutti kir-paisun oman egoni kohdalla. Osa minusta halusi protestoida ja vaatia tunnustusta osallisuudesta videosuunnitteluun, vetoamalla omaan rooliini visuaalisen konse-p-tin linjausten tekijänä suunnitteluprosessin alkuvaiheista asti.

Ymmärsin kuitenkin välittömästi, että vaatimuksessani oli jotain periaatteelli-sella tasolla kyseenalaista. Pyrkiessäni purkamaan tekijyyden hierarkioita ja laajen-tamaan toimenkuvia, toimisin näitä tavoitteita vastaan, mikäli haluaisin vain sijoit-

102 On kiinnostavaa, että kun tästä kokemuksesta viisastuneena informoin yleisöä *Pimeä projektissa* esittelemällä heille esitystilan eteisessä valvontakamerakuvan avulla näyttämön teknologisia ja toiminnallisia erityispiirteitä. Ihmiset, jotka eivät ole kokeneet kyseistä esitystä ovat pitäneet toimintamallia yllätyksen pilaamisena. Olen itse kuulunut pitkään jälkimmäiseen joukkoon, mutta *Varjojen huoneen* myötä näen enemmän mieltä taideteosten avaamisessa katsojille.

103 Rivien väliin jää tällöin helposti arvottavina luettavia hahmotuksia, joita havainnollistan esimerkissä hakasulkeiden sisään jäävillä sanoilla.

taa itseni uusille paikoille vanhoissa hierarkioissa. *Varjojen huone* -tanssiteoksessa oli kiinnostavaa se, mitä tiivis yhteistyö saavutti, ei egon tai uran pönkittäminen.

Kriisi meni ohi nopeasti. Vaikka esille nousseet kysymykset mietityttivät minua vielä pitkään, jatkoin työskentelyä Määttäsen kanssa välittömästi *Varjojen huone* -teoksen jälkeen.

Kriisi aiheuttaa onnistumisen

Työskentelin Määttäsen kanssa välittömästi *Varjojen huone* -tuotannon jälkeen hyvin samankaltaisesti. *Pimeä projektissa* työskentelymme nivoutuivat toisiinsa jopa aikaisempaa enemmän; infrapunavalaistuksen, valvontakamerakuvien projisointien ja monitorikuvien muodostama kuvakiertomekanismi vaati uusia ratkaisuja, jotka oli mahdollista kehittää vain kummankin ammattialueen yhteistyönä. Määttäsen näkee työskentelyn lähes symbioottisena:

”[...] *Pimeä* projekti, siinä mä koen, että meidän työ sekoittui vielä enemmän kuin tässä [*Varjojen huone*]. Että tehtiin vielä voimakkaammin työparina, tai sillai, että mietittiin niitä ihan sekaisin [...] ne menikin vielä voimakkaammin ihan lähtökohtaisesti päällekkäin kun se videotekniikka oli niin voimakkaasti siinä, tai ne oli yhtä, se valo- ja videotekniikka. Sitä piti miettiä ristiin ja poikin. Ja sen jäljittäminen, että kuka keksi mitä, on ihan mahdotonta [...]”

(Määttäsen 2.3.2010)

Pimeä projekti -esitys ei saanut kokeellisesta teatterista kiinnostuneen festivaaliyleisön kiinnostuksesta huolimatta vastaavaa media- ja yleisöhuomiota kuin laajemmalle nykytanssiyleisölle kohdistettu *Varjojen huone*. Harvat kirjoitukset eivät eritelleet henkilösuorituksia arvottavalla tavalla, jolloin ne eivät synnyttäneet vastaavia reaktioita kuin *Varjojen huone* -esityksen kohdalla. Tähän vaikutti myös se, että *Varjojen huone* -esityksestä viisastuneena, pyrin hillitsemään *Pimeä projektin* tiedotuksessa toimenkuvien muodostamia odotuksia. Työryhmän jäsenten ammattinimikkeet mainittiin käsiohjelmassa, mutta henkilöille ei osoitettu tehtäväkuvia. Esimerkiksi Teatteri-lehden artikkeli kuvaili *Pimeä projekti* -esitystä katsojakokemuksen näkökulmasta yrittämättä jäljittää tekijyyttä visuaalis-tilallisilla osa-alueilla. Ohjaajan ja esiintyjien ammattinimikkeet oli yhdistetty suoraan vastaavaan työkuvaan, sillä erotuksella, että työryhmä oli nimetty minun työryhmäkseni (Maukola 2006, 18).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ohjaaja Masi Eskolinin toiminta yhdistettiin esiintyjien ohjaamiseen, vaikka hän myös esiintyi nukkuvana itsenään. Esiintyjien suhteen artikkelissa ilmeni myös toinen, hieman

Koin artikkelin positiivisena, mutta suhtauduin hieman ristiriitaisesti siihen, miten työryhmästä nostettiin esiin tiettyjä tekijöitä. Halusin pohjimmiltani tunnus- tusta toiminnastani, mutta olin pyrkinyt välttämään kyseistä asetelmaa korostamalla esitystiedoissa työryhmää. Olin yliherkkä sen suhteen, että teos leimautuisi minun teoksekseni. Mikäli minut olisi nostettu esiin ainoana työryhmästä, olisi koollekut- sujan roolini saanut virheellisen painoarvon suhteessa muuhun työryhmään. Tämä olisi vesittänyt periaatteeni. Koska myös muita työryhmän jäseniä mainittiin, vää- rää painotusta ei syntynyt.

Kaiken kaikkiaan työryhmän tasaveroinen työskentely sujui kaikilla alueilla. Olin tyytyväinen yhdessä tekemisen tapaan, joka tuotti tuloksia vähäpaineisella tavalla: työryhmän jäsenet kehittivät omissa harjoittelusoluissaan ratkaisuja, jotka ase- tettiin esitystilaan vailla hallitsevaa käsitystä siitä, mitä lopputuloksen pitäisi olla. Tuloksena oli tunteita, ajatuksia ja keskustelua herättänyt esitys, joka täytti monessa suhteessa onnistumisen tunnusmerkit.

Yhteistyö ja tekopyhyys

Kokemus kahden toisiaan lähellä olevan ammattialueen yhteistyöstä ei jättänyt minua rauhaan esitysten jälkeen. Tapahtunut sai minut miettimään, mitä yhteis- työ lopulta tarkoitti?

Pohdin yhteistyötä, jossa eri henkilöiden työskentely sulautuu toisiinsa lopputu- loksen ja toiminnan tasolla. Kokemus yhteisestä teoksesta tai sen osa-alueesta olisi tällöin niin voimakas, että tekijäkysymykset eivät muodostuisi ensimmäisenä luotta- muksen kompastuskiviksi. Tämä on pohjimmiltaan versio vanhasta kokonaistaidete- oksen (Gesamtkunstwerk) ideasta, joka on edelleen voimissaan esitysten tekijöiden kollektiivista työskentelyä ylistävässä retoriikassa. Tarkoitin tiiviimmällä yhteistyöllä kuitenkin jotain sellaista, joka ylittää esityksissä tavanomaisella tavalla kollektiivisen - yhteistyö on niin tiivistä, että työskentely ja lopputulos jaetaan. Gesamtkunstwerk -hengessä toteutetut esitykset perustuvat usein selkeisiin osa- alueisiin ja eri amat- tikuntia edustavien yksilöiden osasuorituksiin, jotka ylevistä tavoitteista huolimatta

huvittava sekaannus. Teatteri- lehden arviossa kuvailtiin, miten Tuukka Vasama, Panu Varstala ja Virpi Juntti sulautuivat ”yleisönsä joukkoon”. Juntti kuului työryhmään, mutta hän ei osallistunut esityksiin, koska oli samaan aikaan kiertueella Ruotsissa. Silti hänet paikannettiin esityksemme pimeältä näyttämöltä. Leikillisesti ajatellen, tämä oli, jopa Juntin kaltaiselta kokeneelta esiintyjältä, ilmiömäinen suoritus.

odottavat henkilökohtaista tunnustusta. Kollektiivinen ja yksilöllinen rakentuvat tässä perinteessä lähtökohtaisesti ristiriitaisen suhteen varaan.

Jaana Parviaisen (2006) mukaan ”kollektiivinen asiantuntijuus” on hyödyllistä ja välttämätöntä toimijoiden ja organisaatioiden lisäksi tilanteissa, joissa toimintamallit käyvät moraalisesti kyseenalaiseksi. Organisaatiokäytännöt vaativat asiantuntijoilta tiimityökykyä, mutta samalla he kilpailevat resursseista, viroista, statuksista ja rahoituksesta. Yhteistyö ja verkostoituminen ovat välttämätöntä, mutta ne voivat olla strategisia ratkaisuja oman edun tavoittelussa. (Parviainen 2006, 156–157) Eri intressit luovat työskentelyyn jatkuvaa jännitteisyyttä, joskus jopa haluttomuutta näennäisen yhteisen tavoitteen hyväksi. Parviainen viittaa Claes Gustavsonin termiin idiergia, joka on synergian vastakohta. Tämä voi kääntää kokonaistaideteoksen idean pääläelleen, koska *ryhmä osaa vähemmän kuin sen yksilöt*. Asiantuntijaryhmän jäsenten parhaat ideat tukahtuvat samalla kun motivaatio kollektiivin osana työskentelyyn vähenee. (Parviainen 2006, 179) Ajatukset yhteistoimintaan liittyvästä kilpailusta ja negatiivisesta ryhmätyöstä ovat varoittavalla tavalla kiinnostavia, koska esitysten tekeminen on mitä suurimmissa määrin asiantuntijajoukon yhteistyötä. Kollektiivisesta asiantuntijuudesta avautuu oma aihepiirinsä jota ei ole mahdollista käsitellä tämän tutkimuksen puitteissa tämän enempää.

Tätä taustaa vasten minulle tuli yhä selvemmäksi se, mikä minua toiminnassani häiritsi. Epäilin omia motiivejani suhteessa tasaveroisen yhteistyön ideaaleihin. Työryhmän ja tuotannon vetäjän roolini *Trippel Flipper* ja *Kudelma* -esityksissä korosti ammatillista ja henkilökohtaista asemaani työryhmässä ja työskentelyssä. *Varjojen huone* -esityksen arvostelujen aiheuttaman kriisin myötä paljastui tarpeeni korostaa omaa tekijyyttäni. Mietin, toteutinko jonkinlaista puolustautumisstrategiaa, jota aiemmin nimitin alistettujen eetokseksi? Onko toisenlainen valosuunnittelijan toimenkuvani yritys puolustaa oman taiteen ja ammattialan asemaa pyrkimällä aktiivisesti ”parempiin asemiin”, joista käsin toteutin kuitenkin tuttua tekijyyden mallia? Sorruinko samankaltaiseen tekopyhyyteen, mistä saksalainen koreografi Thomas Lehmen arvosteli taiteilijoita Hannele Jyrkän haastattelussa Helsingin sanomissa (Lehmen 2011). Tanssia, teatteria ja filosofiaa yhdistelevän koreografian mukaan teos voi kehittyä tekijöitään suuremmaksi, jos nämä vapautuvat liiallisesta kontrollista ja tärkeilystä:

”Siis jos ei pidä itseään turhan tärkeänä. Kumma kyllä taiteilijat, jotka julistavat tekijän katoamista ja muuta bullshittiä, tekevät niin kovasti töitä päästäkseen historiankirjoihin.”
(Lehmen 2011)

Lehmenin lausunto osuu napakasti kohteeseensa. Suomalaisen nykytanssin, teatterin ja esitystaiteen kenttä on 1990-luvun lopulta lähtien saanut lisääntyvässä määrin devising -henkisiä, tasaveroisen työskentelyn vaikutteita.¹⁰⁵ Tämä on heijastunut väistämättä teatterialan koulutukseen, mietityttänyt teatteriorganisaatioita ja tekijöitä ja aiheuttanut tilanteita, joissa työryhmät ja niiden vetäjät tasapainoilevat hierarkkisen johtamisen ja tasaveroisen työskentelyn välillä. Samassa yhteydessä voidaan liputtaa tekijyyden purkamisen puolesta, mutta ärsyntyä henkilökohtaisen huomion tai menestyksen puutteesta. Työskentelyyn liittyvät vapauden ihanteet eivät kuitenkaan ole ongelman ydin, vaan *pelisääntöjen tiedostamisen, sopimisen ja itsekriittisyyden unohtaminen*. Taitelijoiden tulisi harjoittaa itsekritiikkiä ja kiinnittää huomio ihanteidensa ja toimintansa väliseen ristiriitaan.

Lehmenin inspiroiman itsekriittisyyden hengessä myönnän havainneeni vastaavan kaltaista ristiriitaa myös omassa työskentelyssäni. Parviaisen huomiot kollektiivisen työskentelyn eri puolista selittävät osaltaan tapahtumia. On onni, että *Varjojen huoneen* ensi-illan jälkeinen kriisi ei ennättänyt vaikuttaa taiteelliseen työskentelyprosessiin. Visuaalisen suunnittelun työpari nautti toistensa luottamusta ja ylsi ryhmänä yksilöitä pidemmälle. Aiemmin ilmentyessään yksilöiden kokemat arvostuksen ja taiteellisen identiteetin uhkakuvat olisivat voineet synnyttää Parviaisen kuvailemaa luovuuden tukahtumista ja motivaation laskua. Tällöin vaarana olisi ollut suistuminen synergiasta idergiaan. Varoittava kokemus sai minut kiinnittämään enemmän huomiota yhteistyön organisointiin *Pimeä projekti* -tuotannossa. Pyrittäessä tekemään toisin ja tavoittelemaan vaihtoehtoja, työprosessin yhteistointiminta perustuu egokysymyksistä vapaalle jakamiselle ja luottamukselle.

Jaetun suunnittelun rakennusaineista

Tavanomainen ammattikuntien välinen yhteistyö ja jaettu työskentely on hankala erottaa toisistaan. Jakaminen voidaan ymmärtää huomattavan eri tavalla. Koreografi Merce Cunningham ja säveltäjä John Cage törmäyttivät yhteisissä teoksissaan taiteelliset osuutensa. He eivät yrittäneet harjoitella osuuksiaan perinteisellä

¹⁰⁵ Toisaalta kyseessä ei ole uusi ilmiö. Vuoden 1968 taidekentän vasemmistolaisen politisoitumisen seurauksena teatteriryhmät halusivat korostaa konkreettisella tavalla yhdessä tekemistä, jolloin pienissä ryhmissä kaikki tekivät kaikkea, riippumatta heidän ammatillisesta suuntautumisestaan. Teatterin tutkija Timo Kallinen on kirjoittanut väitöstyössään ”proletaarisesta käänteestä”, joka toi työväenliikkeen arvomaailmaan myös kulttuurin alueelle. Yhdessä tekeminen ja talkootyö oli myös taloudellisista syistä pienten ryhmien toiminnan edellytys. (Kallinen 2001, 256–257)

tavalla yhteensopiviksi. (Cage 1989) He jakoivat esitystilan ja esityksen, mutta säilyttivät oman itsenäisyytensä taiteilijoina. Jakaminen tarkoitti tällöin enemmän oman taiteen altistamista osin ennakoimattomalle kokonaisuudelle. Osapuolten ratkaisut tuli hyväksyä sellaisenaan, riippumatta lopputuloksesta. Esimerkkinä toisesta ääripäästä ovat esitykset, joissa Robert Wilsonin kaltainen voimakastah- toinen ohjaaja määrittelee yksin esityksen sisällön ja visuaalisen maailman. Täl- löin työryhmän voidaan myös sanoa jakavan hänen kanssaan samat pyrkimykset, kenties jopa kokevan ammatillista tyydytystä. Käytännössä jakamisen ajatus voi toteutua hyvin epäsymmetrisesti, muuttuessaan dialogista delegointisuhteeksi.

Kun tarkastelen sitä, miten toimenkuvat pysyivät erillään, liukuivat päällekkäin, monistuiivat tai tulivat jaetuiksi neljässä esityksessäni, kyse oli useimmiten siitä, että otin lisää työtehtäviä, jotka olisi voinut hoitaa toinen henkilö tai joita hoidin toisen henkilön kanssa. *Kudelma* ja *Varjojen huone* -tuotannoissa olin vastuussa sekä valosuunnittelusta että lavastuksesta¹⁰⁶, jolloin lavastajan ja valosuunnittelijan toimenkuvat yhdistyivät omassa työkuvasani. Tällöin työskentelin kahden ihmi- sen toimenkuvan mukaisesti, eikä minun tarvinnut kohdata toisen ammattialueen edustajaa neuvotellakseni niiden vaikutuksesta toisiinsa. Ammattialueet yhdistyivät toiminnassani, mutta edellyttivät silti alalleen tyypillisen määrän työtä; jakamisen kohteeksi tulivat enemmän suunnittelijan henkilökohtaiset voimavarat.

Toimenkuvani levittäytyi usein myös työskentelyalueille, joissa työskenteli jo joku. Tällaisina voidaan ajatella tuotantovastuuseen liittyviä tehtäviä, jotka esimerkiksi *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esityksessä jaoin tuottaja Isabel Gonzálezin ja *Varjojen huone* -tanssiesityksessä koreografi Mammu Rankasen kanssa. Vetovastuuni *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esitysten kohdalla ei tarkoittanut sitä, että työryhmän muut jäsenet olisivat pysyneet kokonaisuuden rakentamisen suhteen taustalla. *Kudelma* -esityk- sessä tanssija-koreografit toimivat käytännössä sisällöllistä kokonaisuutta raken- tavina työpareinani kuten *Pimeä projekti* -esityksessä ohjaaja Masi Eskolin. Työpa- rini ottivat kyseisissä esityksissä vastuun erityisesti esiintyjäntöön kehittämisestä.

Erilaisten työskentelyroolien yhdistelmät lähenevät tietyllä tavalla situationistien unelmaa työnjaon häviämisestä ja roolien omavalintaisuudesta riippumatta alku- peräisestä ammatinvalinnasta (Pyhtilä 2005, 152–153). Toisin kuin situationistien hahmottamassa spektaakkeliyhteiskunnassa, erikoisosaajan halu toisenlaisiin toi- menkuviin ei johtanut tekemissäni esityksissä täysin uusiin tiedollisiin ja taidolli- siin haasteisiin. Toisin kuin idols-tähteyteen siirtyvän trukinkuljettajan kohdalla,

106 Lavastukseeni kuului myös videoprojisointi ja pimeäkamera, joka välitti reaaliaikaista kuvaa sekä videoita tallennetta. Videosisällöntuotantoon osallistui kuitenkin koko taiteellinen työryhmä tanssijoista äänisuunnittelijaan.

toimenkuvan vaihdot tai laajentumat tietyn esityslajin sisällä nojasivat saman käytännön tuntemukseen. Tiedot ja taidot saattavat olla vajavaiset, mutta niiden riittävä haltuunotto on mahdollista.

Toimenkuvien lisääntymisen tai niiden levittymisen lisäksi työskentelin myös perinteisellä tavalla valosuunnittelijana, joka tekee tiivistä yhteistyötä. Esimerkiksi *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä rakensin visuaalista kokonaisuutta yhdessä lavastaja Kaisa Illukan kanssa. Samassa esityksessä jouduin harkitsemaan tarkkaan videosuunnittelija Antrea Harlinin kanssa miten projisoitu videokuva ja näyttämövalaistus häiritsisivät mahdollisimman vähän toisiaan. Paitsi visuaalisen alueella, yhteistyötä voi tapahtua kaikkien työryhmän jäsenten ja osa-alueiden välillä.

Yhteistyöni kahden eri videosuunnittelijan kanssa *Pelto – ankara moraliteetti*, *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä havainnollistaa hyvin eroja yhteistyön laajuudessa ja intensiteetissä. Videokuva ja valo pidettiin selkeästi erillään toisistaan *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä. Yhteistyö liittyi haittavaikutusten minimointiin jotta kumpikin osa-alue näyttäisi mahdollisimman hyvältä. Video tuli mukaan vasta viime vaiheessa tuotantoa, ja valosuunnitteluni oli sopeuduttava siihen. Sopeutuminen tarkoitti erityisesti käyttämieni valon intensiteettien säätelyä suhteessa videopintojen näkyvyyteen.

Varjojen huone ja *Pimeä projekti* -esityksissä videoprojisoinnin ja valon suhde oli lähes päinvastainen. Visuaalisena lähtökohtana oli ajatella videoprojisointia valona näyttämöllä, sen sijaan, että se asetettaisiin suorakaiteen muotoisena kuvapintana näyttämön takaseinälle.¹⁰⁷ Kuvan ja projisoinnin ajattelu valona siirsi sitä esteettisesti ja tilallisesti valosuunnittelun alueelle, mikä suorastaan pakotti suunnittelemaan kumpaakin osa-aluetta yhdessä. Tätä korosti entisestään lavastukseen suunnittelemani pimeä nurkka, joka edellytti tarkkaa valon kontrollointia. Suunnittelutyötä tekivät kaksi valosuunnittelukoulutuksen saanutta henkilöä, jotka kommunikoivat keskenään samalla työsanastolla ja käsitteistöllä. Tarkastellessani nykyistä esittävän taiteen kenttää, jaetusta suunnittelusta näkyy merkkejä. Hyvänä esimerkkinä toimii *Napoleon Pink Horse* -esitys (2012) Kiasma-teatterissa, jossa Jani-Matti Salo ja Heikki Paasonen jakoivat valosuunnittelun tasaveroisena duona.

Kahden saman alueen erityisosaaajan yhteistyön kysymykset ulottuvat valosuunnittelussa myös suunnittelijan ja valopöytäoperaattorin työskentelyyn. Tilanne voi olla hyvin samanlainen kuin kuvaamassani esimerkissä. Suurissa tuotannoissa vie-

107 Näyttämölle asetetut monitorit olivat enemmän lavastuselementtejä, eivätkä edustaneet projisoinnin konventioita, huolimatta siitä, että ne välittivät ajoittain ”esittävää” reaaliaikaista kuvaa pimeän takanurkan sisältä. Niillä oli kuitenkin yhteys ajatukseen videokuvasta valona, koska laatikoihin upotetut näytöt toimivat samalla valaisimina.

raileva valosuunnittelijalla ei ole aikaa perehtyä valonohjausjärjestelmään, jolloin teknisen henkilökunnan jäsen ohjelmoi valopöydän ohjeiden mukaan. Valosuunnittelija Nick Hunt ja kulttuurintutkija Susan Melrose ovat tarkastelleet valosuunnittelijan ja operaattorin välistä suhdetta. Heidän mukaansa operaattorin taidollinen panos ohjelmointityössä saa joissain tapauksissa taiteellista merkitystä. (Hunt & Melrose 2005, 70, 80) Tällöin selkeä jako luovan taiteilijan ja toteuttavan tekniikan välillä liudentuu, vaikka työskentelyroolit pitävät yllä selkeää hierarkiaa. Voin hyvin kuvitella suomalaisessa ammattikentässä tilanteita joissa suunnittelijan operaattorina on suunnittelukokemusta omaava henkilö tai saman koulutuksen suorittanut toinen suunnittelija. Tällöin on tavallista, että toimenkuvat nojaavat hyväksyttyihin toimintamalleihin siitä kuka päättää ja kuka toteuttaa. Sama tilanne voisi kuitenkin muodostua jaetuksi suunnitteluksi työnjaon sopimusta muuttamalla. Toteuttavan tahon luovuus saattaa välittyä suunnittelijan ratkaisuihin, mutta yleensä tätä ei pidetä jaettuna suunnitteluna. Suunnittelun jakaminen toteutuu helpommin, mikäli toimenkuvat sovitaan jo lähtökohtaisesti tasaveroisiksi.

Jaettu suunnittelu edellytti esityksissäni suotuisia olosuhteita. Vastaavanlaista yhteistyötä voi syntyä valo- ja videosuunnittelussa myös laajemmin, kun videosuunnittelu irtautuu perinteisestä esittävän kuvan estetiikastaan. Valosuunnittelussa on puolestaan hyväksyttävä se, että kaikki esityksessä käytettävä valo ei ole [yhden] valosuunnittelijan hallinnassa. Valoa tuottavat välineet edellyttävät monimutkaistuessaan kahden ammattikunnan yhteistoimintaa, mutta lopputuloksen saumattomuus voi horjuttaa käsityksiä selväpiirteisistä toimenkuvista. Jaettu suunnittelu tuottaa siten myös jaettua lopputulosta joka ei merkitse kahtia jakamista vaan yhdistämistä.

III: Dynaaminen staattisuus

Ei pidetä kiirettä, istutaan.
Ei hätäillä, annetaan mennä;
ei maata somemmin ainoakaan
satelliitti lennä.

- LAURI VIITA -

(VIITA 1966, 308)

3. Staattisen valotilanteen näkökulma

Käsittelen tässä osassa staattisen valotilanteen dynaamisia ominaisuuksia suhteessa vakiintuneisiin valotilanteiden käyttötapoihin. Käytän esimerkkinä valosuunnitteluani *Pelto – ankara moraliteetti* -esitykseen, jonka ensimmäinen näytös perustui yhdelle valotilanteelle.

Pelto – ankara moraliteetti -esitys käsitteli kulttuurimme ihmiskeskeisyyttä ja pohti suhdettamme elävien ja elottomien asioiden – esineiden –¹⁰⁸, täyttämään ympäristöön. Esitys oli tarkoitettu esseenomaiseksi ajattelun välineeksi, jonka avulla tekijät ja yleisö pohtivat omaa suhdettaan luontoon ja ihmisen asemaa luomakunnan huipulla. Luonnonkansoille vieras ajatus maan omistamisesta näyttäytyy maanviljelyksessä, metsätaloudessa, riistanhoidossa ja vapaa-aikaa varten rakennetuissa puistoissa yhteiskuntakehityksellemme tyypillisinä haltuun ottamisen muotona. Luontoa muokataan ja hyödynnetään omien tarkoituksien ohjaamana, mutta vieraantumisen keskellä luonnon kaipuu asuu meissä lähtemättömästi. Nyky-yhteiskunnassa tämä näkyy omituisina luonnon ja luonnollisuuden tarpeen keinotekoisina muotoina, jonka yhtenä ilmentymänä voi pitää myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä¹⁰⁹.

Esitys pakeni selkeitä lajityypillisiä määrittelyitä, mutta siinä oli selviä nykyteatterin ja esitystaiteen piirteitä. *Pelto – ankara moraliteetti* ei perustunut näytelmätekstiin, vaan kokosi erilaatuisia kirjallisia, visuaalisia, tilallisia ja toiminnallisia materiaaleja kahdesta näytöksestä koostuvan, aamusta iltaan kestävän kokonaisuuden alle. Tekstejä esitykseen olivat kirjoittaneet ohjaaja Masi Eskolinin ja työryhmän ohella kirjailija Tuomas Timonen. Esiintyjät koostuivat näyttelijöistä ja tanssijoista, joiden näyttämötoiminta ei perustunut rooleihin tai dialogeihin. Esiintyjien lisäksi esityksessä vierailivat ensimmäisessä näytöksessä puutikkuja veistävä käsityöläinen Mia Nissinen sekä toisessa näytöksessä ympäristöpuheen pitävä tasapainoilija Abdellam "Langry" Chellaf ja videotallenteelta eläinten oikeuksista luennoiva ympäris-

108 "Esineeksi tulee tässä yhteydessä kutsua kaikkia ja kaikkea itsestä erilliseksi mielletäviä ilmiöitä, lauseita, toista ihmistä, eläintä tai mielikuvituksen kauneimpia tuotteita. Tai työkaluja, viljavan maan heiluvia tähtiä - tai peltoa itseään." (Ote *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen käsiohjelmatekstistä).

109 Esitys pohjautuu kulttuurisena tuotteena luonnon tai jonkin alkuperäisenä pidetyn jäljittelyyn, olivat ne tunteita, tiloja, paikkoja, materiaaleja tai ajanjaksoja. *Pelto – ankara moraliteetti* korosti entisestään tätä suhdetta kasvattamalla näyttämöllä oikeaa viljaa ja toisaalta simuloimalla korvikkeilla auringonvaloa (kasvihuoneissa käytetyt katulamput), viljapeltoa (akryylikuiduista ja loisteputkista rakennettu "valokuituviljelys"), sekä ravintoa (muovipussiin pakatut reikäleivät).

töfilosofi Leena Vilkkä. Esityksessä kuultiin näyttelijä Petja Lähteen säveltämiä ja harmoonilla säestämiä lauluja, sekä äänisuunnittelija Miikka Ahlmanin sähköisiä äänimaisemia. Lavastaja Kaisa Illukan massiivinen lavastus hyödynsi Teatterikorkeakoulun pitkänomaista teatterisalia, jossa myös ylä- ja alasuunnat oli otettu huomioon (kuva 12). Omasta lapsuudenkodistani esitykseen oli lainattu katosta roikkuva punainen haravakone sekä esiintyjien käyttämä puinen aura (sahra).



Kuva 12: Varhaisesta 3D-mallinnoksesta vedostetusta pohjakuvaluonnoksesta näkyy miten lavastus levittäytyi n. 40 metriä pitkään ja 12 metriä leveään esitystilaan. Esityksen käytössä oli myös Teatterikorkeakoulun laaja lasikattoinen aulatila, joka ei näy luonnoksessa. Kuvan vasemmassa alakulmassa sijaitseva katsomoalue rakennettiin vain toista näytöstä varten; ensimmäisessä näytöksessä sen paikalla oli kivenmurikoista ja peileistä koostuva installaatio. Kuva: Teemu Määttänen

Pelto - ankara moraliteetti -esitys oli runsas ja haastava tuotanto, joka tarjosi paljon kiinnostavia taiteellisia ja tutkimuksellisia näkökulmia valosuunnitteluun. Keskityn käsillä olevassa osassa tarkastelemaan ensisijaisesti staattisen valotilanteen merkitystä valodramaturgisen perinteen näkökulmasta. Esitys tarjosi tähän oivallisen tutkimuskentän, koska sen kaksi näytöstä toteuttivat jyrkästi erilaista ajallista ja tilallista muotoa suhteessa yleisöön. Ensimmäiseen näytökseen toteuttamani yksi pitkäkestoinen valotilanne rinnastuu kiinnostavalla tavalla, paitsi valotilanteiden muutoksille perustuvaan esityskonventioon, myös nykykulttuurissa vallitsevaan kerronnalliseen nopeatempoisuuteen. Ratkaisu vastustaa näitä ajallisia malleja ja keskittyy luomaan esitykselle sen oman ajallisen ja visuaalisen luonteen.

Ajatus yhdestä valotilanteesta esityksessä herättää kuitenkin vaistomaisen epäilyksen sietämättömän tylsästä katsojakokemuksesta. Staattisen valaistuksen käyttäminen synnyttää myös kysymyksen siitä, onko ratkaisun taustalla ammatillinen laiskuus vai osaamattomuus? Mielikuvat yhden valotilanteen esityksestä johtavat ajatukset harrastajamaiseen esitystoimintaan, koulujen joulukuvaelmiin ja seuraintalojen näyttämöille. Lisäksi staattinen valaistus tuo mieleen ramppivalojen ja

kattokruunujen valaisemat historialliset näyttämöt, ajat, jolloin lavasteisiin maallattua valoa valaistiin oikealla valolla tasaisen staattisesti. Yhteen valotilanteeseen perustuva esitys herättää myös epäilyksen tuotannon köyhyydestä ja marginaalisuudesta, onko esitys ollut pakko toteuttaa staattisesti, koska saatavilla ei ole muutoksiin tarvittavia välineitä?

Staattisuuden herättämiin epäilyksiin piiloutuu käänteinen väittämä, joka olettaa, että valaistuksen muuttuminen luo vastaavasti kiinnostavan ja ammattimaisen esityksen. Ajatus visuaalisten muutosten tarpeellisuudesta kumpuaa yhteydestä esityksen tapahtumalliseen perusluonteeseen. Teatteri ja tanssi perustuvat yhä näyttämötoimintaan, joka on väistämättä sidoksissa ajoituksiin ja kestoihin. Tätä sidosta vahvistaa yhä elinvoimainen ideaali kokonaistaideteoksesta, jonka hengessä viljellä on oletusta, että esityksen kaikki osa-alueet seuraavat ja tukevat tätä samaa muutoksiin perustuvaa tapahtumista. Tätä kautta näyttämövisuaalisuuden luomisen eri keinot, valosuunnittelu mukaan lukien, on valjastettu ajallisen muutoksen ja rytmitämisen projektiin. Yleisön näköhavaintoa ohjataan ja rajataan vaihtuvien valotilanteiden avulla. Valotilanteita on aina monta, jotta ne voivat muodostaa eri paikkoja, maisemia, tunnelmia ja rakentaa muutoksillaan esityksen dramaturgiaa. Valotilanteita on monta, jotta niiden välille voi muodostua visuaalisia ja ajallisia suhteita. Yksi valotilanne ei riitä. Vai riittääkö? Minulla oli siitä toisensuuntainen aavistus, joka sai näyttämöllisen muotonsa valosuunnittelussani esitykseen *Pelto – ankara moraliteetti*.

3.1 KAKSI ERILAISTA VALOSUUNNITTELUN AJALLISTA STRATEGIAA SAMASSA ESITYKSESSÄ

Valosuunnitteluni *Pelto – ankara moraliteetti* -esitykseen tarjoaa otollisen kohteen valon ja näyttämötoiminnan ajallisen suhteen tarkasteluun. Esitys on hyvä esimerkki valosuunnittelusta, joka toteuttaa kahta ajallista strategiaa. Kaksinäytöksinen esityskokonaisuus suunniteltiin työprosessin alkuvaiheista asti¹¹⁰ selkeän kaksijakoiseksi. Tämä ilmeni näytösten toisistaan poikkeavissa tilaratkaisuissa, katsojasuhteissa sekä ajallisessa rakenteessa. Jyrkkää kahtiajakoa korosti osaltaan myös se, että näytökset olivat ajallisesti etäällä toisistaan. Ensimmäinen näytös alkoi arkisin kahdeksalta aamulla ja loppui yhdeltätoista. Toinen näytös alkoi ilta-

110 Näytösten suhde toisiinsa oli tiedossa jo ensimmäisissä keskusteluissa ohjaajan kanssa. Humalisto, työpäiväkirja 25.11.2003, sähköposti Masi Eskolinille 15.4.2004.

kahdeksalta ja kesti reilun tunnin. Näytösten väliin jäi näin pisimmillään yhdeksän tunnin mittainen ”väliaika”.¹¹¹

Yleisön vapaan liikkumisen sallineeseen ensimmäiseen näytökseen piti varata saapumisaika. Esityskertoja oli vähän ja kiinnostuneita katsojia paljon. Järjestelyllä pyrittiin välttämään rauhallista esitystä häiritseviä ruuhkia. Yleisö saapui sisään tasaisesti, ilman häiritseviä ruuhkia. Eri saapumisaajoista huolimatta katsojat pääsivät osallisiksi esiintyjien toiminnasta¹¹² sekä nauhoitetusta äänimaisemasta ja puheesta, koska suurin osa tapahtumista toistui kahdenkymmenen minuutin jaksoissa. Katsojat saattoivat poistua aamunäytöksestä (kuva 13) valitsemallaan hetkellä. Teatterikorkeakoulun aulatilassa tapahtuva esityksen osaa saattoi katsoa ilman lipunvarauksia ja velvoitetta seurata koko esitystä. Aukion ylittävät talon työntekijät ja opiskelijat saattoivat jäädä katsomaan esiintyjien toimintaa. Saman päivän iltana toisen näytöksen yleisö kokoontui aulatilaan katsomaan ”aurankantajia”, josta viulua soittava esiintyjä johdatti heidät teatterisaliin. Katsojat asettautuivat katsomoon, joka oli rakennettu näytösten väliajalla toiseen tilan päädyistä. Näiltä istumapaikoiltaan he seurasivat esitystä yhtäjaksoisesti sen loppuun asti.

Päädyin *Pelto – ankara moraliteetti* -esityskokonaisuudessa yhteen valoasetteluun, joka oli käytössä sekä ensimmäisessä että toisessa näytöksessä. Valoheittimiä ei lisätty tai vähennetty näytösten välillä, eikä niitä suunnattu tai sävytetty uudelleen. Pysin käyttämään asettelun kaikkia heittimiä ja niistä muodostuvia visuaalisia kokonaisuuksia, valoelementtejä, kummassakin näytöksessä. Ainoa radikaali ero näytösten valonkäytössä oli heittimien ja valoelementtien tila-ajallinen järjestäminen esitystapahtuman aikana. Tämä näkyi selvimmin valotilanteiden lukumäärässä ja niiden suhteessa valolliseen muutokseen.

Ensimmäinen näytös - yksi valotilanne

Ensimmäinen näytös kesti kolme tuntia, jonka aikana vallitsi yksi ainoa valopöytään ohjelmoitu valotilanne. Heittimille oli tallennettu tietty intensiteetti, joka pysyi samana riippumatta näyttämötapahtumista. En käyttänyt vallitsevaan tilan-

111 Lauantain esityksessä 15.1.2005 väliaika oli kaksi tuntia lyhempi Teatterikorkeakoulun aukioloaikojen vuoksi.

112 Toimintoja olivat esimerkiksi viljan haravointi, halkopinojen siirtäminen, vuoleminen, nukkuminen, laulaminen ja monologin lausuminen. Yhdelle esiintyjälle oli annettu tehtäväksi ”epäjatkuvuuksien” (Howell 2002, 72–73) tuottaminen, jonka mukaan hän improvisoi uusia tekoja suhteessa tilaan, valoon ja esiintyjiin. Tikkujen asettelu ja auran kantaminen olivat näkyvissä esityksen ajan aulatilassa kaikille ohikulkijoille.

nenumeroon linkitettyjä automatisoituja ohjelmointikokonaisuuksia, kuten cha-seja tai looppeja, en myöskään liikkuvia heittämiä tai niiden optisen mekaniikan tuottamaa liikettä¹¹³. *Pelto – ankara moraliteetti*-esityksen ensimmäisen näytöksen valosuunnitteluani voi kutsua hyvällä syyllä staattiseksi.



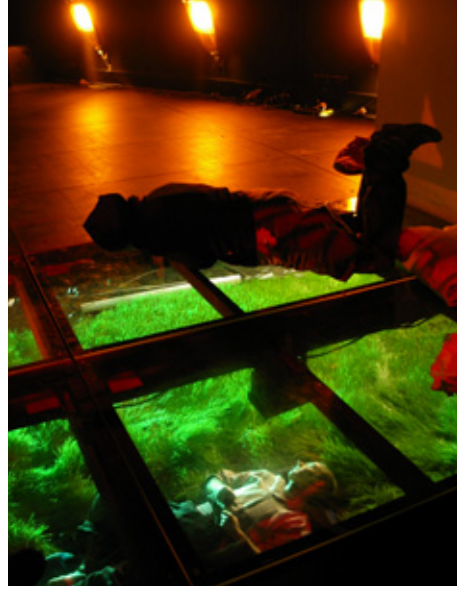
Kuva 13: Aamunäytöksessä katsojat saivat sovitun sisäänpääsyajan jälkeen vapauden hakeutua keskelle lavasteita ja esiintyjätoimintaa, sekä mahdollisuuden vaihtaa paikkaa tai lähteä.

Ensimmäisen näytöksen toteutuksestani kertoo paljon valopöytään ohjelmoimani valotilanne. Kun yleensä talletettu valotilanne sisältää lukuisten tilanteiden järjestysnumerot, huomiot ja iskut, näytöskohtainen ”ajolistani” näytti seuraavalta:

”I NÄYTÖS

1 cue *Aamunäytöksen still-tilanne salissa. Torilla tikkuviivalle still-tilanne. Matalalta tuleva valoviiva, joka valaisee pitkän tikkuviivan lattialla studion ovelta torille alkupisteeseen jossa 2 x 2kw spottia.”*

113 Kun valotilanne määritellään staattiseksi sen sisältämien kanavien pysyvän ohjaustiedon perusteella, ei oteta huomioon, että esimerkiksi liikkuvien heittimien koberotaatio- tai prismakiekon pyöriminen jatkaa liikettään mikäli sitä säätelevän ohjauskanavan prosenttiarvo riittää aktivoimaan sen. Muuttumaton arvo synnyttää näyttämökuvassa näin liikettä.



Kuva 14 (vasemmalla): Tanssija Antti Seppänen ja esiintyjä Juha Varis rakentavat puutikuista linjaa Teatterikorkeakoulun aulassa. Teatterisalisissa katsojat vaeltelivat vapaasti esitystilan eri puolilla samassa valaistuksessa.

Kuva 15 (oikealla): Lattian alla kasvatetussa oikeassa viljapellossa nukkui näytöksen ajan koreografi-tanssija Jaakko Simola. Taustalla näkyvät katulamput jäljittelevät laskevan auringon valoa.

Huolimatta siitä, että heittimien intensiteettejä ei muutettu valopöydästä käsin, ensimmäisessä näytöksessä käytettiin jossain määrin mekaanista valonohjausta, joka tapahtui esiintyjän toimesta. Kaisa Illukan suunnittelemaan lavastukseen oli integroitu ehdotuksestani mekaanisesti liikkuvia yksityiskohtia, jotka oli tarkoitettu toimimaan yhdessä valon kanssa.

- 1.) Lautapäällysteisessä lattiakorokkeessa oli kaksi syvennystä, joiden saranoilla kääntyvän kannen alapuoli oli heijastava. Syvennyksiin sijoitettujen heittimien valon saattoi siten suunnata tilaan kannen peilipinnan avulla.
- 2.) Sisääntulo-oven viereinen syvennys oli peitetty puisilla lamelleilla, joiden kääntäminen siivilöi niiden takana palavan katulampun valoa sälekaihtimien tapaan.
- 3.) Ison lautapäällysteisen näyttämötason sivuseinä koostui puisista liukuovista jotka peittivät tai päästivät ohitseensa niiden takana sijaitsevien katulamppujen valoa.
- 4.) Lavastuksen käyttäminen vaikutti valoon pleksikantisilla tasoilla, joiden päälle kasvatut halot tai viljakerros peittivät alhaalta kannen läpi kuultavaa keltaista valoa. Halkojen siirtäminen ja viljan kaivaminen tuottivat samalla muutoksen valon näkyvyyteen ja määrään.

Ensimmäiseen valotilanteeseen kuuluivat myös aulatilassa samaan aikaan palavat heittimet, jotka laitettiin päälle kytkemällä ne jatkojohdoilla suoraan sähköön. Osa esiintyjistä rakensi koko ensimmäisen näytöksen ajan teatterisalin ulkopuoliseen aulatilaan pitkänmuotoista kiilanmuotoista aluetta lattianrakoihin pystyyn työntämillään puutikuilla. Ensimmäinen näytös tapahtui siis kahdessa toisistaan erillään olevassa paikassa samaan aikaan (kuvat 14 ja 15). Aulatilán esitykseen kuuluva valaisu keskittyi tämän diagonaalisen alueen ja siihen liittyvän toiminnan esiin nostamiseen tilan yleisvalaistuksesta ja muusta toiminnasta.

Toinen näytös – kolmekymmentäyhdeksän valotilannetta

Toinen näytös (kuvat 16 ja 17) noudatti reilun tunnin kestossaan, näyttämötoiminnan kohtausrakenteessaan ja edestäpäin muodostuvassa yleisösuhteessaan perinteisempää esitysmuotoa, jolloin myös nelisenkymmentä valotilannetta noudatti ajallisesti kohtausten rytmiä ja kestoja. Katuvalaisimia varten käytössäni oli työmaakeskus, josta saatoin sytyttää tai sammuttaa katulamppujen virran automaattisulakkeiden katkaisimia kääntämällä¹¹⁴.

Verrattuna ensimmäisen näytöksen ajolistaan, toisen näytöksen valotilanteiden ajolista näytti huomattavasti runsaammalta:

"II NÄYTÖS

AAMU [osa]

2 cue Katsomovalo, kuitupelto ja laarit VIDEOTA

2.2 cue Yleisövalo pois, video jää. Laita Langry liu'sta tuokion päästä 42%

4 cue Langry sanoo: "metsän ja luonnon parhaaksi" 2min nousuaika ison tason reuna. "Eläinkokeiden järjestäminen" Langry pois heti liusta!

4.7 cue Lisää laajempi tilanne

5 cue Hakkaavat lattiaa, nopea iso taso

114. Tiettyssä mielessä minulla oli kaksi valopöytää, jotka olivat pakon sanelemista syistä erikoistuneet omiin tehtäväalueisiinsa. Syynä tähän järjestelyyn oli se, että teatterisalin himmentimien releohjaus toimi epävarmasti katulamppujen kanssa. Relekyksiköiden, oletettavasti purkauslamppujen aiheuttamaan voimakkaaseen virtapiikkiin liittyvää, ongelmaa ei saatu ratkaistua, joten valaisintyyppiä ei voitu luotettavasti ohjata valopöydästä käsin. Valopöydän kautta ohjatessa heittimet eivät syttyneet tai ne jäivät palamaan hallitsemattomasti. Tämä ei ollut ongelma esityksen ensimmäisessä näytöksessä koska heittimet olivat päällä koko ajan, mutta toinen näytös edellytti niiden päälle ja pois kytkemistä. Katuvalaisimia ohjattiin lopulta, historiallisia ohjaimia muistuttavalla tavalla, siirrettävän sähkökeskuksen automaattisulakkeita kääntämällä.

- 8 cue Hanna kiikaroi, valo supistuu etulaariin. VILKKA. Valoa yksinäiseen kun poistuu taakse.
- 10 cue I perkele: Jore valaisu edessä
- 12 cue II perkele: kaikki. Laajenee taakse
- 13 cue Antti tulee eteenp. narun vetäminen
- 14 cue Kun musa pois, iso taso pois
- 14.5 cue Hanna käsi kuution alla, alavalo pois
- 15 cue 5 s. samasta käden nostosta Langrylle valo + Juha suoralla
- 15.5 cue "Pelkäisi putoavansa maailman huipulta" Langry pois, kun VILKKA
- 16 cue Musa vaihtuu: Juha pyörii sateenvarjoineen.
- 20 cue Musabiitistä pitkä suora hämäränä.
- 21 cue Säännöt: tytöt suoran päässä
- 21.3 cue Lisää punainen kun pojat ovelle
- 21.5 cue Virsi
- 21.7 cue 10 s. videoiden suunnan vaihdosta -> B.O.
- 22 cue KATTOVALOT SIIVOUKSEEN
- ILTA [osa]
- 23 cue Ovella rykelmänä, eka asento. Suurpainenaatriumit päälle/ Langry puhuu,
- 23.5 cue 45s. edellisestä vaihdosta, Langrylle valo
- 24 cue Suru maasta – laulu. "Minulla on tavallisia unia". Tuukka laulaa sillalla.
- 26 cue Kun Tuukka ottaa viimeisenä asennon. Seurapeli.
- 26.5 cue Lisäys kun korkealle laarille
- 26.7 cue Kuution alavalkoinen lisää
- 27 cue Pyörimiseen keskitetympi
- 30 cue Pyörintä laukeaa. Heinää lapotaan seipäälle. VILKKA himmeää vas. + Oik Bega pois!
- 31 cue Musaa Vilkan jälkeen, lapotus jatkuu: luukku-par päälle. fade s
- 32 cue Kun menevämpi musa, vas. + Oik Bega päälle taas. AURANKANTAJAT. Suorakulma tasot
- 33 cue Musassa muutos: valo Langrylle
- 36 cue "Varsinkin yöllä" Langry pois
- 38 cue, Musapiipitys -> katulamput pois naps! Sit tilannevaihto: selin seisijat pitävät peilejä, laulu.
- 39 cue Odota viljan valutuksen alku: Langry (6.essee) taas laulun jälkeen
- 39.5 cue "...luokseni tule": Langry pois,
- 39.7 cue B:O joko Langryn tai viljan lopusta
- 40 cue TYÖVALO; PEILIT ASETETAAN LAAREILLE
- YÖ [osa]
- 42 cue Begat lattian alla päälle! Sitten x-fade 15 s. katto valaistaan, kuitupelto kasvihuoneen valo.
- 44 cue B.O. CUT äänen kanssa."



Kuva 16: Illalla alkanut toinen näytös perustui lukuisiin valotilanteisiin ja esitystä katsottiin tilan päätyyn rakennetusta katsomosta. Aamunäytökseen verrattuna esitysympäristö muodostui enemmän mustan teatterisalin kehystämäksi maisemaksi.



Kuva 17: Tuukka Vasama, Antti Seppänen ja Juha Varis heittävät viljasyvennykseen puisia puukkoja intensiteetiltään voimakkaassa, kylmänvalkoiseksi filteröidyssä, valossa.

Näytösten vertailua ja ratkaisujen taustoja

Näytösten ajolistoja vertaamalla voi huomata, miten tiiviisti toisen näytöksen valotilanteet seuraavat esityksen tapahtumia. Valotilanteita on runsaasti, mutta niiden määrä ei ole mitenkään tavallisuudesta poikkeava reilun tunnin mittaisessa esityksessä. Ensimmäisen näytöksen valaistus sen sijaan laitetaan päälle esityksen alkaessa eikä valopöytään ohjelmoidussa kanavatiedossa tapahdu muutoksia. Valosuunnitteluni ajalliset strategiat vaikuttivat poikkeavan toisistaan jyrkästi eri näytöksissä.

Ennen *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä ja sen työprosessia, en ollut ajatellut erityisesti valosuunnittelun ajalliseen toteutumiseen liittyviä käsityksiä. Olin omassa koulutuksessani ja ammatillisessa kokemustaustassani kasvanut hyväksymään valonmuutoksiin perustuvan aikakäsityksen, jota en ollut kyseenalaistanut. Valosuunnittelun tekeminen *Pelto – ankara moraliteetti* -esitykseen, havahdutti minut tiedostamaan valonkäytön ajallisen ulottuvuuden eri käytäntöjä ja etsimään ratkaisuja niiden hyödyntämiseen esityksessä.

Olin ensitapaamisesta lähtien kiinnostunut ohjaajan ehdottamasta näytösten toimintastrategioiden erosta. Koska esitys koostuisi installaation kaltaisesta kestoltaan pitkästä aamunäytöksestä ja tavallisen esityksen muotoisesta, lyhyemmästä iltanäytöksestä, halusin toteuttaa kaksi ajankäytöltään erilaista valosuunnitteluosuutta. Ensimmäisen näytöksen installaatiomuoto haastoi valoajatteluni siinä määrin, että toisen näytöksen frontaali toteutustapa vaikutti kovin tutulta ja konventionaaliselta. Suunnitteluprosessin aikana luotin toisen näytöksen ratkeavan ensimmäisen näytöksen haasteiden kautta. En halunnut toimia toisin päin. Koin, että jos toimisoin toisessa järjestyksessä, toisen näytöksen valonkäyttö synnyttäisi heitinasetteluiden ja -suuntien suhteen aamunäytöksen edellyttämien ratkaisujen liikkumavaraa. Uskoin installaation- tai ympäristönomaisten ratkaisujen taipuvan helpommin valotilanteisiin perustuvan visuaalisen ja ajallisen sommittelun tekemiseen.

Taidehistorioitsija Claire Bishop (2005) on todennut taidemuodon lukuisten vaihtelevien määrittelyjen lähes tyhjentäneen installaatio -sanon merkityksistä. Teokset, joiden sisälle katsoja voi fyysisesti astua ja joita voi kuvailla sanoilla teatterillinen, immersiiivinen¹¹⁵ tai kokemuksellinen, ovat laajentuneet tarkoittamaan mitä tahansa esineiden asettamista mihin tahansa tilaan (Bishop 2005, 6). *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäinen näytös edesauttaa omalta osaltaan installaatio -määritelmän monimuotoisuutta, toteuttamalla ”installaation omai-

115 Sisäänsä upottava.

suutta” esittävien taiteiden kontekstissa. Kun muistetaan, miten kuvataide on saanut vaikutteita esittävistä taiteista, joidenkin kriitikoiden kauhuksi¹¹⁶, paluumuutto taiderajojen yli on luontelevaa. Omalla kohdallani tämä oli saamani kuvataidekoulutuksen vuoksi¹¹⁷. Esityksen ensimmäinen näytöksen katsojasuhde ammensi tietoisesti kuvataiteen kenttään kuuluvan installaatiotaiteen perinteestä. Tästä huolimatta toteutuneen teoksen konteksti on esittävien taiteiden kentällä, jonka piirissä sitä tarkastelen.

Vaikka kiinnostukseni suuntautui aluksi lähes täysin installaation omaiseen näkökulmaan, en unohtanut toisen näytöksen olemassa oloa missään vaiheessa. Pidin koko ajan mielessäni, että suurempia visuaalisia kokonaisuuksia muodostavien valoasetteluiden ja suuntausten tuli toimia myös silloin kun niistä näytettiin vain osa tai osien yhdistelmiä, ja kun nämä osat esitettiin eri aikaan. Pidin tärkeänä, että näytösten väliset erot ja kontrastit säilyisivät. Erilaiset laadut oli tarkoitettu toimimaan yhdessä ja synnyttämään yhteisvaikutuksen. Tämä asetelma tuli esiin jo varhaisessa kommunikaatiossa minun ja ohjaajan välillä:

”Olen pyöritellyt seuraavanlaista asetelmaa valaistuksen suhteen:

1. OSA – Installaatio

Passiivinen valodramaturgia

- yksi valotilanne

- esiintyjien liikkeet, asemoinnit, kääntyvät ovet tai ”luukut” muuttavat valotilannetta.

2. OSA – Esitys

Aktiivinen valodramaturgia

- valopöydällä ohjelmoidut tilanteet

- sommittelun, huomiopisteen ja kuvakoon kehitys

- 1. osan kaluston ja suuntausten käyttäminen mahd. pitkälle.”

(Humalisto 2004. Eskolinille lähetetty sähköposti 15.4.2004)

Ajattelin esitystä valodramaturgian kautta tapahtumisena, joka rakentui kahdella eri tavalla. *Pelto – ankara moraliteetti* –esityksen valosuunnittelun kahtiajakoisuus ilmensi omaa tiedostamisprosessiani eri toimintamallien olemassa olost. Toinen näytös edusti ”aktiivisen valodramaturgian” itselleni tuttua konventiota. Ensimmäinen näytös näyttäytyi puolestaan edellisen vastakohtana, jolloin liitin siihen passii-

¹¹⁶ Monet kuvataidekriitikot puolustivat 1960-luvulla taideteoksen riippumattomuutta kontekstista ja taiteen välineiden ja materiaalien puhtautta. Michael Fried väitti minimalistisen taiteen olevan lähempänä teatteria kuin kuvanveistoa, koska teokset jakoivat ajan ja paikan katsojien kanssa. Hän käytti sanaa teatterillisuus (theatricality), jolla hän viittasi taidealojen väliseen ei-toivottuun ristipölytykseen. (Bishop 2005, 53)

¹¹⁷ Katso luku 1.2 Tutkimukseni tausta suhteessa 1990-luvun ammattikenttään.

visuuden ja kieltäytymisen valonohjausteknologian tarjoamasta totutusta toimintatavasta. On kuitenkin huomattava, että ensimmäisen näytöksen valosuunnitteluni sisälsi edelleen ajatuksen valon muutoksesta, joka toteutui esiintyjien, katsojien ja lavastukseen integroitujen mekaanisten ratkaisuiden avulla. Pidin hahmottamaani toiminta-ajatusta radikaalina, mikä viehätti minua ja se tuntui sopivan hyvin koko taiteellisen tutkimukseni eetokseen toisin tekemisestä.

3.2 VALOSUUNNITTELUN KEINOT ESITYKSEN TAPAHTUMISEN TUKEMISESSA

Esityksen valmistumisen myötä havaitsin, että eroistaan huolimatta näytösten valosuunnittelut eivät olleet niin kaukana toisistaan kuin olin kuvitellut. Tämä koski erityisesti ensimmäisen näytöksen staattista valonkäyttöä, jossa ajatus visuaalisesta muuttumattomuudesta ei vastannut kokemusta esityksestä. Ennen kun etenen pohtimaan havaintoa dynaamisesta staattisuudesta, on syytä tarkastella konventioita, jotka vaikuttavat taustalla. Tarkoitin tällä valotilanteen muutoksen ja muuttumattomuuden historiallisia käytäntöjä.

Valotilanteen ja sen käytön perinteitä

Nykyaikainen valonohjausjärjestelmä on suunniteltu esityksen ajalliseen jäsentämiseen tietyllä tavalla. Tämä tavan mukaan esitys rakentuu tallennetuista valotilanteista, jotka ajetaan näkyviin niiden numeroinnin osittamassa järjestyksessä.

On huomattava, että valotilanne pitää sisällään tarkkaan ottaen kaksi ajallista asiaa. Valopöytään ohjelmoitu valotilanne pitää heittimien intensiteettejä ja suuntauksia määrittävät numeroarvot samanlaisina tietyn keston ajan. Toisaalta valotilanne edellyttää yhden valotilanteen vaihtumista toiseksi, jolloin niiden väliseen vaihdokseen muodostuu ajallinen nivelkohta. Tämä ilmenee hyvin englanninkielisessä terminologiassa, jossa *cue* on tarkoittanut alun perin *iskua* jonkin esitystoiminnan muutokselle. Se on vakiintunut paitsi valosuunnittelun kansainväliseen, myös suomalaiseen ammattikieleen tarkoittamaan yhtä valotilannetta. Valon vaihtumisen jälkeen näkyviin ilmestyyvää valaistua näyttämökuvaa, valotilannetta, nimitetään puolestaan englannin kielessä termillä *state*. (Reid 1995, 108, 113) Termiä käytetään jossain valopöydissä ilmaisemaan sekvenssiin järjestettyjä valotilanteita. Eri kielialueilta peräisin olevat valaistuslaitteet ovat ohjanneet paljon suomalaista terminologiaa, mutta synnyttäneet samalla ilmaisujen hajontaa. Eri valopöydissä

valotilanteita on kutsuttu myös nimillä *memory*, *step* ja *look*. Terminologinen hajonta heijastuu myös suomenkieleen; toisinaan valotilannetta saatetaan nimittää muis-titilanteeksi tai stepiksi.

Näyttämökuvaa ajatellaan usein synonyyminä valotilanteelle, koska valon avulla näyttämön yksityiskohdat ja suhteet tulevat näkyväksi. Käytännössä näyttämökuvaaan voi kuulua useita valotilanteita. Valo voi muuttua näyttämökuvan sisällä hyvin hie-novaraaisesti, jolloin se ei välttämättä muuta havaittavasti ”kuvan” sommittelua¹¹⁸. Yleisön havaintoa voidaan myös ohjata valon avulla, jolloin jokin alue, yksityiskohta tai henkilö nostetaan esiin. Huomiopiste saadaan kohdentumaan eri kohtiin, mutta näyttämökuvan sommittelun päälinjat eivät välttämättä muutu. Valotilanteen ja näyttämökuvan ero tulee näin selvemmäksi: näyttämökuva on kokonaisuus, joka voi sisältää useita valotilanteen muutoksia.

Sähköisen valonohjauksen historiaa

Ennen nykyaikaisia himmentimiä, muistilla varustettuja valopöytiä ja standar-doitua ohjausprotokollaa, esityksen valotilanteiden ajaminen tapahtui hyvin toi-senlaista teknologiaa käyttäen¹¹⁹, vaikka valonheittimien optiset perusteet eivät ole juuri muuttuneet. 1800-luvun lopulla heitinkanavia kytkettiin päälle ja pois-menetelmällä kuparisia kahvoja kääntämällä, jotka työntyivät esiin eristävästä pystypaneelistä. Kytkentäkahvat oli sijoitettu riveihin väreittäin, koska ramppiva-lot ja valoansaat oli ryhmitelty tuottamaan kolme väripesua. (Blalock 2008, 17)¹²⁰ Valaistuksen ohjaaminen vaati myös moninkertaisen määrän työvoimaa ja tilaa kookkaille generaattoreille ja akuille, koska teattereita oli aluksi harvoin liitetty

118 Kuvan sommittelu ei mainittavasti muutu, jos valon intensiteettiä lasketaan tai nostetaan siten, että heittimien väliset suhteet säilyvät, esimerkiksi tunnelman muutoksen tai katsojien fysiologisen vireystason ylläpitämiseksi. Intensiteettimuutoksia voidaan tehdä myös esityksen rytmillisistä syistä. Näyttämötoiminta tai juoni ei edellytä muutosta, mutta tietty aiempi tempo halutaan säilyttää, tai luoda uutta rytmiä esityksen kulkuun.

119 Kynttilöiden, öljylamppujen ja kaasuliekkin ohjaaminen vaativat omia mekaanisia ratkaisujaan. 1800-luvun jälkipuolella otettiin käyttöön ensimmäisiä sähköisiä valonlähteitä kuten kalkki-(Limelight) ja kaarivalo, sekä vähän myöhemmin hehkulamppu. Esityksissä niiden ryhmittely noudatti kuitenkin samaa järjestelyä kuin kaasuvalaistuksen kohdalla: kytkentäpaneelistä saattoi ohjata ramppivalojen, sivukatevalojen, valaisinansaiden ja liikuteltavien heittimien valaisinryhmiä. (Bergman 1977, 273, 286 ja 290)

120 Amerikassa yleiset värit olivat ”isänmaalliset” punainen, sininen ja valkoinen. Toisinaan neljäntenä värinä käytettiin oranssia. Valkoista, oletettavasti sävyttämätöntä, väriä käytettiin päiväkohtauksissa, sinistä kuunvalona ja punaista auringon laskuissa. (Blalock 2008, 17)

kaupungin sähköverkkoon (Bergman 1977, 290). 1900-luvun parina ensimmäisenä vuosikymmenenä Yhdysvalloissa kehitettiin valaistuksen ohjaukseen kytkentäpaneeleja¹²¹. Näiden avulla saatettiin hallita keskitetymmin kirjaviaa joukkoa laitteita: resistanssihimmennintimiä, päälle ja pois – kytkimiä, sekä yksittäisiä heittimien viereen sijoitettuja himmenninyksiköitä. Valaistuslaitteet oli tuolloin ryhmitelty kiinteästi tiettyihin ohjauspiireihin ja valotilanteiden vaihdot suoritettiin reaaliaikaisesti käsin ilman elektronista muistia. Vasta vuonna 1918 ohjaimissa tuli mahdolliseksi valita valmiiksi seuraavaa valotilannetta koskevia päälle ja pois –kytkimiä ja niiden säätelemiä heittämiä. Näin vaihto tilanteesta toiseen helpottui ja muodosti eräänlaisen alkeellisen ajolistan, sekvenssin¹²². (Murray 1970, 113–114)



Kuva 18: 1900-luvun alusta peräisin oleva himmenninohjauslaite. Viljandi. Viro.

Heitin ja himmenninkanavamäärien alati kasvaessa, valaistuksen ohjaukseen kehitettiin kytkentäpaneeleita 1920-luvun puolesta välistä eteenpäin, kuten esi-

121 Englanniksi switchboard, dimmerboard tai erityisesti Broadway-tuotannoissa piano board. (Reid 1995, 107, 112)

122 Esityksen kulun mukaiseen järjestykseen asetettua valotilanteiden ketjua kutsutaan nykyään tilanteiden, ajolistan tai sekvenssin ohella myös cue-listaksi.

merkiksi Isossa-Britanniassa jo tuolloin toimineen valaistustekniikan valmis-taja Strandin toimesta. Saatavilla olevasta teknologiasta huolimatta valaistuksen ohjaustekniikan sovittaminen esityksiin teetti töitä vielä toisen maailmansodan jälkeen. Amerikkalainen valosuunnittelija Stanley McCandless varoittaa laajalle levinneessä valosuunnittelun metodioppaassaan¹²³ huonosti suunnitelluista valo-ohjaimista, jotka ovat pahimmillaan sulavaa valonajoa rajoittavia, kömpelöitä, mutta silti kalliita laitteita. Valo-ohjaimen käyttäjä ei välttämättä nähnyt lainkaan näyttä-mölle. McCandless vertaa tilannetta urkujen soittajaan, joka ei kuule omaa soitto-aan. Ohjaimen käyttäjän, operaattorin, rooli muodostui ilman näköyhteyttä varsin mekaaniseksi ohjeiden toteuttajaksi, mikä esti monimutkaisten valotehosteiden ja tilanteiden tavoittelun. (McCandless 1984, 20–21) Vasta 1950-luvun alussa esimer-kiksi Strand kehitti valonohjaimen, joka kykeni suorittamaan portaattoman risti-vaihdon kahden tilanteen välillä (Morgan 2005, 228).

Valopöytien kehitys johti ensin manuaalisesti esiaseteltavien pöytien käyttöönot-toon. Niissä oli mahdollista asetella yhden tai useamman tilanteen sisältämät heitti-met tietyille voimakkuusarvoilleen edellisen näyttämöllä näkyvän tilanteen aikana. Esiaseteltu valotilanne pysyi näkymättömissä kunnes vaihto asettelusta toiseen teh-tiin sulavasti yhdellä kytkimellä. Vaihdon jälkeen seuraava tilanne aseteltiin val-miiksi. Tämä tarkoitti, että aina seuraavaa tai joissain pöydissä muutamaa seuraavaa tilannetta lukuun ottamatta, esityksen kaikkia valotilanteita ei voitu tallettaa valo-pöytään. Suomessa tämän kaltaiseen tekniikkaan siirryttiin 1950-luvun lopulla, jol-loin esimerkiksi Kansallisteatterissa otettiin käyttöön vuonna 1959 uusi sadankuu-denkymmenen virtapiirin himmenninlaitteisto ja neljän esiasettelun mahdollistava valopöytä (Ervasti 2008, 23). Esiasetteluiden rakentaminen vei kuitenkin oman aikansa ja osoittautui huomattavan hankalaksi esityksen ollessa käynnissä. Eng-lantilaisen valosuunnittelijan Francis Reidin mukaan tilanteen rakentamiseen esi-asettelupöydän avulla ei ollut usein tarpeeksi aikaa esityksen aikana. Tämän vuoksi valosuunnittelijoiden oli jatkuvasti harkittava oliko valotilanteen tekeminen tie-tyissä kohdissa lainkaan mahdollista. (Reid 1995, 46)

Vaihtojen valmistelun hitauden lisäksi resistanssihimentimien epäyhtenäi-set himmennuksen asteet aiheuttivat harmaita hiuksia, koska tavoitteena oli tasai-nen vaihto. Suuren heitinmäärän esiasetteluiden jatkuva järjestäminen osoittau-tui kuitenkin liian aikaa vieväksi esityksen aikana ja osoitti tarpeen seuraavalle kehitysasteelle. Vakaammat tyristorihimentimet ja elektronista muistia sisältä-

123 Alun perin 1932 julkaistussa teoksessa huomautus esiintyy vielä 1984 uudelleenpainetussa, 1958 kirjoittajan tarkistamassa, neljännessä painoksessa. Tästä päätellen kysymys on ollut painosten pitkästä aikavälistä huolimatta edelleen ajankohtainen 1950-luvun lopulla.

vät valopöydät yleistyivät 1970-luvulla, mikä mahdollisti koko esityksen kaikkien valotilanteiden tallentamisen. Elektroniset valopöydät muuttivat valotilanteiden muistiin tallentamisen riittävän nopeaksi, jolloin ohjelmointia voitiin rakentaa sekä täydentää myös läpimenojen ja pukuharjoitusten aikana. Aikaisemmin valojen ohjelmointiin tarvittiin useampia valoharjoituksia, joissa heittimien intensiteetit haettiin kohdalleen ja kirjattiin ylös teknikoiden kävellessä näyttämöllä esiintyjien sijaisina. (Reid 1995, 46) Koska muistiin tallennettua tilannetta ei tarvinnut rakentaa aina uudelleen esityksen aikana, monimutkaisten valotilanteiden vaihdot saattoivat olla entistä lähempänä toisiaan. Tallentavan valopöydän ansiosta suunnittelijalle jäi aikaisempaan verrattuna enemmän aikaa tilanteiden komposition ja ajoitusten hiomiseen¹²⁴. Teatteri- ja tanssiesitysten ohella valonohjauksen kehitys tarjosi myös populaarimusiikkikonserteille ja musikaaleille entistä dynaamisemman ja efektiivisemmän keinon tukea esitystä.

Viihdemusiikkiteollisuuden konserttiskeittaakkeleiden roolia valaistuksenohjauksen ja valaistuslaitteiden kehityksessä ei ole syytä väheksyä. Motorisoituja, automatisoituja ja kauko-ohjattavia heitinkonsepteja patenttoitiin jo 1900-luvun alussa, mutta yritykset tihentyivät 1970-luvulle tultaessa.¹²⁵ Nykyisten liikkuvien valojen kantamuoto patenttoitiin vasta 1981 nimellä Vari-Lite. Brittiläisen Genesis-yhtyeen Abacab-kiertueelle kehitetty valaistusjärjestelmä käsitti viisikymmentäviisi valoheitintä ja niiden ohjausjärjestelmän. (Cadena 2006, 20–21) Vari-Lite-järjestelmän kysyntä kasvoi nopeasti ja synnytti nopeasti markkinat myös vastaville kilpaileville järjestelmille. Uudenlainen kalusto edellytti myös niiden ohjaukselta aiempaa monimutkaisemman ja monilukuisemman ohjaustiedon hallintaa. Valopöytien piti kyetä hallitsemaan myös tämän tyyppistä valokalustoa sekä vastamaan musiikin muutoksiin ja vaihdoksiin visuaalisesti aiempaa dynaamisemmin. Motorisoitujen heittimien ohjaustiedon käsittely poikkesi siinä määrin perinteisten heittimien ohjelmoinnista, että teatterivalopöytien rinnalla myytiin konserttien liikkuvien valojen ohjaukseen tarkoitettuja valopöytiä tai näiden ominaisuuksia yhdisteleviä ohjausratkaisuja.

124 Tarkkuuden paranemisesta huolimatta nopeutumisen hyöty on suhteellista. Nopeampi ohjusjärjestelmä on aikaa myöden luonut myös epärealistisia oletuksia valosuuntien ja laatuojen rakentamisen sekä toiminta-aikataulujen suhteen.

125 Edmund Sohlberg patentoi 1906 kauko-ohjattavan valonheittimen. Samantapaisia patenteja jätettiin sen jälkeen esimerkiksi: Herbert F. Kingin 1925, Charles Andreinon 1927 ja Robert Snyderin 1930 tahoilta. (Cadena 2006, 7–8)

Kun valaistuksen ohjausteknologian kehitys saavutti ohjelmointi- ja ajotilan- teessa, ainakin periaatteessa, esityksen tapahtumisen tempon¹²⁶, se tarjosi aiempaa paremman työkalun esityksen dramaturgiseen jäsennykseen valon avulla. Tämä ei kuitenkaan aina toteutunut. Valosuunnittelija Scott Palmer on huomauttanut, miten 1980-luvun lopulla uusia ”kauko-ohjattavia” liikkuvia valoja käytettiin usein itsetarkoituksellisesti, vain koska niitä oli saatavilla. Kun näyttävien konserttiesitysten tarpeisiin kehitettyä teknologiaa käytettiin muun tyyppisissä esityksissä, niiden estetiikka ei istunut ongelmitta perinteisiin esityksiin, vaan liikkuvien heittimien käyttäminen vaikutti aluksi perusteettomalta. Palmer näkee ongelman toistuneen myös uudelleen kun digitaalista teknologiaa sovellettiin kuvaprojisointeihin näyttämöllä. (Palmer 2006, 112)

Jos muutosten mahdollisuus humallutti valosuunnittelijoita niin visuaalisessa kuin ajallisessa mielessä, uudenlaisella estetiikalla oli vaikutuksensa myös yleisöön. Katsojat ovat tottuneet konserttien ja musikaalien myötä visuaalisuuteen, jonka perusluonteeseen kuuluu sen muuttuvaisuus esityksen joka käänteessä. Valaistusteknologian kehitys ei ollut varmasti ainoa syy. Elokuva- ja televisiokerronnan nopeutuminen, sekä 1980-luvulla kaupalliset mitat saavuttanut musiikkivideotuo- tanto, heijastuivat väistämättä myös konserttien ja musikaalien estetiikkaan. Perinteisemmät teatteri- ja tanssiesitykset olivat etäämmällä tästä vaikutuspiiristä, mutta katsojien muuttuneet odotukset kohdentuivat väistämättä myös niiden suuntaan. Populaarikulttuurin estetiikkaan tottuneesta katsojasta perinteisempien esitysten rytmi saattoi kokonaisuudessaan vaikuttaa vanhanaikaisen laahaavalta.

Samalla kun elektronisella muistilla varustetut valopöydät levisivät sekä konsertti-, teatteri- että tanssivalaistukseen, ne vahvistivat esityksen dynaamisia dramaturgisia ja esteettisiä pyrkimyksiä. Tämän kehityksen jälkeen valonohjauksessa ei ole tapahtunut vastaavaan suuruista muutosta. Laitteet ovat monipuolistuneet, niiden tietotekniikan ja elektroniikan määrä on kasvanut, samoin kuin niiden muistikapasiteetti. Suurempien tuotantomäärien ja kilpailun vuoksi perusominaisuudet ovat tulleet suhteellisesti halvemmiksi, mutta valaistuskaluston monipuolistuessa

126 On muistettava, että valotilanteiden muuttaminen on nopeaa vain jos käytetään pääasiassa olemassa olevia heittämiä ja niiden suuntauksia: ripustaminen, suuntaaminen ja kaapeli- vetäminen vievät aikaa moninkertaisesti pelkkään ohjelmointiin verrattuna. Lisäksi heittämiä, niiden sijoituspaikkoja ja himmenninkanavia on useimmiten erittäin hankalaa lisätä tai muuttaa, mikäli asettelussa toimitaan jo esitystilan resurssien rajoilla. Valosuunnittelussa voidaan kuitenkin ennakoida mahdollisia ongelmakohtia, jotka saattavat edellyttää muutoksia viime vaiheissa. Mikäli reserviin on kaukonäköisesti jätetty kalustoa ja himmenninkanavia tai heitinryhmät on ajateltu suuntaukseltaan monikäyttöisiksi, muutokset ovat mahdollista tiettyyn rajaan asti.

vastaavalla tavalla, suurten tuotantojen toteuttaminen vaatii edelleen kalliita ohjausjärjestelmiä, rinnakkaisine varakonsoleineen. Kaiken kaikkiaan muistilla varustettu valopöytä ja siihen kytketyt himmentimet heittimineen muodostavat varustelustandardin, joka kuuluu kaikenkokoisten ammattilaistuotantojen nykyiseen perusvarustukseen.

Valotilanteen muutoksia perustelevat käytännöt

Opiskeluajoilteni mieleeni on jäänyt kiinnostava yhteys valosuunnittelun ja ohjauksen välillä. Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen lyhytaikaisena professorina toiminut ohjaaja Kaisa Korhonen ja laitosjohtajana työskennellyt valosuunnittelija Esa Kyllönen kertoivat usein työskentelykokemuksistaan vuosina 1989–1992 toimineessa Musta rakkaus -teatteriryhmässä. Korhosen mukaan ammattikunnat ovat varsin lähellä toisiaan suhteessa näkökulmaan ja aikakäsitykseen. Tämän näemyksen Korhonen on tuonut esiin myös kirjoituksessaan:

"[...] valosuunnittelijan näkökulma on kaikista esitykseen osallisista ohjaajan näkökulmaa lähimpänä. Ratkomme kummatkin rakennetta, painotuksia, viritystä. Ennen kaikkea luomme esityksen aikakäsityksen. Linja ja syke luodaan meidän suunnastamme katsomosta, ihmiset näyttämöltä käsin."
(Korhonen 1993, 356)

Korhonen olettaa esityksen muodostavan oman aikakäsityksensä yleismaailmallisen aikakäsityksen sisällä.¹²⁷ Ohjauksen pyrkimys hallita ja luoda tätä esityksen maailman aikaa on saanut valosuunnittelusta luontevan apurin. Tämä asettaa valotilanteiden vaihdoksille tärkeän roolin ohjaajantyön välineenä ja esityksen dramaturgisen rytmin muodostajana. Lavastustaide on tukenut perinteisesti ohjaajantyötä luomalla esityksen maailmaa ja sen muutoksia sekä täsmentämällä tämän maailman ajan paikan ja tunnelman. Valotilanteiden vaihdoksilla saatettiin uudenlaisen valonohjausteknologian avulla suorittaa niin suuria kuin hienoisiaakin muutoksia, siirtää huomiopistettä näyttämön laidalta toiselle, tai häivyttää näkyvistä kokonaisia näyttämön osia. Vaihdotset saatettiin toteuttaa salamannopeasti tai tasaisia ja huomattomia liukumia hyväksi käyttäen. Vaikka valotilanteen vaihdokset mahdollisti-

¹²⁷ Samalla tekstiote tuo esiin konvention tilallisesta jaosta näyttämöön ja katsomoon, sekä ohjaajan ja valosuunnittelijan yhteisestä tavasta tarkastella muutoutuvaa esitystä katsojan suunnasta. Esiintyjät työskentelevät näyttämöllä, eivätkä näe tilannetta samalla tavoin "ulkoa päin". Toisaalta katsomo-näyttämöjako voi liittyä erilaisiin tilan järjestelyihin. Katsomoiksi voivat muodostua myös saarekkeet esiintyjien käyttämän tilan sisällä.

vat manipuloinnin valtavan kirjon visuaalisuuden ja tilan näkökulmasta, Korhosen osoittama valaistuksen käyttötarkoitus kohdentuu kuitenkin nimenomaan esityksen ajan hallintaan ja muokkaamiseen.

Richard Palmerin mukaan esityksen valosuunnittelun ilmaisupotentiaali nojaa merkittävässä määrin esityksen ajankäyttöön ja sen manipulointiin (Palmer 1985, 118). Tässä kohdin näkemys kohtaa Korhosen dramaturgisen näkökulman, vaikka Palmerille ohjauksen ja valosuunnittelun yhteistyö vaikuttaa kuitenkin olevan tarpeen pääasiassa realistisissa ratkaisuissa. Palmer on kiinnittänyt huomiota siihen, miten vähän näytelmäkirjailijat antavat valonvaihtoihin liittyviä ohjeita erityisesti realistisissa näytelmissä. Tällöin valosuunnittelijan ja ohjaajan on yhdessä yritettävä löytää johdonmukainen motivaatio valonvaihdoksille kytkemällä ne esimerkiksi ikkunaverhojen avaamiseen tai valaisimen sytyttämiseen. Jos esitys ei pyri realismiin, valonvaihdot voidaan toteuttaa vapaammin ilman pakottavaa yhteyttä luonnollisuuteen tai todellisuuden valoilmiöiden esittämiseen näyttämövalaistuksen keinoin. (Palmer 1985, 118)

Nykyaikaisessa valonkäytössä esityksen ajallinen sommittelu on rakennettu näytettäväksi vaihteittain, osittain ja kerroksittain. Näyttämöllä näkyvä tilanne rinnastetaan seuraavaan tai jo kauan aikaisemmin näkyneeseen tilanteeseen, yhtenäisellä tai eroa korostavalla tavalla. Näkymät, kohtaukset ja tilanteet kumuloituvat merkityksellisiksi yhteydessään toisiinsa. Samalla tavalla toimivat myös valotilanteet. Valotilanne sisältää stabiilista perusluonteestaan huolimatta ajatuksen sitä edeltäneestä ja sitä seuraavasta muutoksesta. Yhden valotilanteen käyttö on aina kytkökseen monikollista.

Valon liikkeen ja rytmin avulla rakennettu muuttuva sommittelu

Richard Palmer (1985) sivuaa aikaa kahdesta näkökulmasta valosuunnittelun oppikirjassaan. Hän listaa kahdeksan valon kontrolloinnin perustekijää, joista valon frekvenssi (frequency) liittyy valon välittymiseen ajassa. Frekvenssi voi olla stroboskopian kaltaisen nopea aikajakso, tai se voi liittyä koko esityksen valotilannevaihdosten himmennysten rytmiin. Se voi olla rytmiltään sattumanvarainen tai säännöllinen. Frekvenssi vaikuttaa kirkkausasteiden ja värien havaitsemiseen ja muodostaa sommittelun ajallisen ulottuvuuden (Palmer 1985, 3).

Tarkastellessaan valosuunnittelun päämääriä tai tehtäviä esityksessä, Palmer nostaa yhdeksi yhdeksästä tehtävästä ”rytmin luomisen” (Establishing rhythm). Aika on Palmerin mukaan yksi sommittelullinen tekijä valon avulla toteutetussa

kompositiossa.¹²⁸ (Palmer 1985, 118) Tässä yhteydessä on muistettava, että Palmerin jäsennyksen mukaan valon liikettä ja rytmiä ilmenee myös staattisessa (static) näyttämösommitelussa (Palmer 1985, 111–112). Hän näkee siten staattisuudessa liikkeen ja ajallisen muutoksen mahdollisuuden. Käsittelen Palmerin näkökulmaa jaksossa ”*Liike ja rytmi muuttumattomassa visuaalisessa sommitelussa*”.

Valo saadaan liikkumaan näyttämöllä liikuttamalla heitintä, joko ihmisvoimin, tai moottorin avulla. Vaikutelma liikkeestä syntyy myös silloin kun valotilanne vaihtuu toiseksi, vaikka heittimet eivät liiku. Useimmissa tapauksissa seuraajaheittimen valo seuraa Palmerin mielestä huomaamattomasti esiintyjän liikkeitä, eikä kiinnitä itseensä huomiota. Tämä huomio ei vastaa omaa kokemustani seuraajaheittimeen liittyvästä estetiikasta. Palmer joutuu kuitenkin tunnustamaan, että joskus valokiila varastaa huomiota ei toivotulla tavalla. (Palmer 1985, 112, 116) Valokiilan liike itsessään kiinnittää huomiota näköhavainnossamme huolimatta sen valossa liikkuvasta esiintyjästä. Hyvin harvoin heittimen intensiteetti, sävy tai värilämpötila sulautuu ympäröivään valaistukseen. Enemminkin kyse on alleviivaamisesta ja esiin nostamisesta, jolloin seuraajaheittimen valokiila rakentaa esiintyjähierarkioita tai viittaa niihin semioottisen merkin tapaan.¹²⁹ Liikkuvaan valokiilan liitetään myös ominaisuuksia, jotka saattavat jopa inhimillistyä esiintyjähahmoksi.¹³⁰

Palmer ei käsittele motorisoitujen liikkuvien heittimien käyttöä, mikä on varsin ymmärrettävää kirjoituksen ajankohdan huomioiden.¹³¹ Hän kuitenkin kommentoi valon liikkeen vaikutuksia katsojahavaintoon. Ihmisen näköhavainnolla on esimerkiksi taipumus yhdistää nopeasti liikkuva valo viivoiksi tai kaariksi (image

128 Palmer käsittelee lukuisan joukon visuaalisen kehyksen sisällä vaikuttavia tekijöitä, jotka oman käsitykseni mukaan ovat myös valotilanteen visuaalisen rakentamisen keskeisiä keinoja. Nämä tekijät ovat: viivat ja aksiaaliset suunnat (line and axial direction), huomiopisteet (focus), tasapaino (balance), positiivinen ja negatiivinen tila (positive and negative space), kuvio (pattern), harmonia (harmony), variaatio ja pelkistäminen (variation and simplicity) sekä intensiteetti- ja sävykontrastit (gradation and tonal effect). (Palmer 1985, 81–107)

129 Strukturalistista semiotiikkaa edustavan Ferdinand de Saussuren tunnetussa jäsennyksessä merkitsijä (signifiant) on merkin fyysinen puoli joka viittaa sen merkityssisältöön (signifié). Seuraajaheittimen valo tai vastaava voimakas yksittäinen valokiila näyttää olevan harvoja valoon liittyviä tunnistettavia merkkejä, joiden käyttö on yleisesti ymmärrettävää.

130 Cirque du Soleil’n *Vareka* (2002) -esityksessä on kohtaus jossa klovnin yrittää esittää laulun seuraajaheittimen valokiilassa, joka pakoilee häntä. Klovnin ja valokiilan suhde jännittyi numeron aikana kahden henkilön väliseksi kilpailuksi tai leikiksi.

131 Motorisoitujen liikkuvien heittimien ensimmäinen sukupolvi oli 1990-luvulla vasta yleistymässä suurimmissa rock-konserteissa ja niiden ominaisuudet soveltuivat huonosti puheteatteriin.

persistance).¹³² Valon liikkeen suuntien kontrolloinnilla voidaan sommitella dynaamisia näyttämökuvia, mutta pitkään jatkuessaan Palmer epäilee sen muuttuvan häiritseväksi. Nopea ja sattumanvarainen liike voi elävöittää, mutta samalla se voi sekoittaa katsomiskokemuksen. Samoin hidas liike voidaan kokea miellyttävänä, mutta pitkään jatkuessaan monotoninen liikekuvio voidaan mieltää puuduttavaksi. (Palmer 1985, 113) Nämä huomiot voidaan hyvin ulottaa koskemaan myös liikkuvien heittimien käyttöä.

Valotilanteiden vaihto on perinteisesti tuonut näyttämökuvaan valollista liikettä. Tilanteen vaihtuminen toiseksi tilanteeksi on tapa, jolla luodaan esityksen rytmiä ja visuaalisuuden ajallista kompositiota. Valotilanteet voidaan rakentaa siten, että eri valonheittimet himmenevät tai syttyvät eri nopeuksilla ja erilaisilla muutos jyrkyyksillä sekä niiden kestoilla.¹³³ Katsojat voivat tulla tietoisiksi nopeasti tapahtuneesta tilannevaihdosta, mutta tavallisesti valotilanne hahmottuu edeltävän ja tulevan tilanteen komposition eron avulla. Riittävän hidas valotilanteen vaihto sen sijaan antaa katsojille aikaa hahmottaa valaistuksen muutosta itseään, jolloin he tulevat tietoisiksi myös sen ajallisesti virtaavasta ja tilallisesti muuttuvasta kompositiosta. (Palmer 1985, 113) Palmerin mukaan on kuitenkin ero siinä milloin katsoja tulee tietoiseksi valotilanteen vaihdoksesta sen aikana, ja milloin hän taas ymmärtää vaihdon tapahtuneen vasta sen jälkeen. Valotilanteen vaihdon huomaamattomuus tai näkyvyys riippuu myös muusta näyttämötoiminnasta, sen rytmistä ja ajoituksista. (Palmer 1985, 115).

Mikäli väistyvän ja nousevan tilanteen heittimet on suunnattu näyttämön eri osiin, huomiopiste siirtyy selvästi paikasta toiseen, jolloin tilanteiden välinen muutos havaitaan liikkeenä ja siihen kuluvana aikana. Liike valotilanteiden välillä voi olla luonteeltaan myös kutistuvaa tai laajenevaa, mikäli valaistun alueen koko muut-

132 Jää epäselväksi, tarkoittaako Palmer image persistence -termillä itse asiassa termiä persistence of vision, joka liittyy enemmän jälkikuviin. Epätarkkuuden mahdollisuuden huomioon ottaen, yleinen merkitys ei muutu mainittavasti, kyseessä on joka tapauksessa inhimillisen näköhavainnon erityispiirre, joka "jätättää" visuaalista havaintoa. Nopean liikkeen, kirkkaan kohteen tai silmän reseptorien rasituksen myötä syntynyt havainto voi vääristyä muodon tai värin suhteen, mutta kummassakin tapauksessa näkyvä muodostuu suhteessa aikaan ja voidaan sanoa, että aika saa visuaalisen muodon.

133 Valotilanteiden suhde toisiinsa ei ole pelkästään ilmaisullinen tai esteettinen asia. Se on myös ohjaustekninen kysymys. Valaistusteknologian kehitys on synnyttänyt tarpeen valotilanteisiin talletettavalle "näkyvämmälle" informaatiolle. Ne eivät aiheuta näkyviä muutoksia näyttämöllä, mutta antavat ohjeita laitteille erillään valonlähteiden himmennyksistä. Esimerkiksi värinvaihtajarullan liike suoritetaan ennen kuin sen läpi päästetään valoa. Sama ongelma ilmenee liikkuvien heittimien liikeradoissa, vaikka niiden yhteydessä liikkeen näyttäminen voi olla myös tarkoituksellista. Valotilanteiden staattisesta perusluonteesta huolimatta syntyy vaikutelma kestoista, rytmeistä ja liikkeestä.

tuu huomiopisteen pysyessä aloillaan. Valon laatu voi muuttua selkeästi myös esimerkiksi kirkkaudeltaan tai väriltään. Palmerin mukaan tyyliltään abstrakti esitys helpottaa valosuunnittelun ajallista sommittelua, sillä valotilanteiden muutosten ei tarvitse noudattaa realistisen ajan ja paikan lainalaisuuksia (Palmer 1985, 115).

Kuten edellä totesin, rytmi luo valosuunnittelun sommitteluun ajallista rakennetta, joka muodostuu valotilanteiden visuaalisten muutosten nopeudesta, kestoista ja niiden muodostamista ajallisista rytmeistä. Palmerin mukaan yleisö ei välttämättä hahmota muutosten rytmiä kokonaisuutena vaan huomaa helpommin yksittäisen muutoksen tai kyseisen muutoksen keston. Rytmien havaitsemiseen liittyy myös se, miten huomattavia tai säännöllisiä valotilanteiden vaihdokset ovat.

Valotilanteiden vaihdoista muodostuva rytmi vaikuttaa yleisön kokemukseen esityksen rakenteesta ja tunnelmasta. Yksinkertaisimmillaan kyse on esimerkiksi kolminäytöksisen näytelmärakenteen vaikutuksesta valosuunnitteluun, jolloin näytämällä toteutuu myös kolme valollista jaksoa. Kohtaukset voidaan erottaa pimenyksillä, mutta hienovaraisemmin ne erotetaan toisistaan valotilanteen vaihdoilla. Palmerin mukaan valotilanteiden ei ole lähtökohtaisesti tarkoitus muuttua joka kerta kun näytelmän toiminta muuttuu.¹³⁴ Ohjaaja voi myös valita muita esityksen keinoja muutosten luomiseen. Näytelmän rakenteelliset taitekohdat edellyttävät kuitenkin aina valosuunnittelijan harkintaa ja ratkaisua muutoksen tarpeen suhteen. (Palmer 1985, 116)

Tanssissa koreografia sisältää omia ajallisia rakenteitaan, jotka eivät perustu juonelliseen kertomukseen tai roolihenkilöiden toimintaan. Liikkeessä on kuitenkin hahmotettavissa jaksoja, esimerkiksi tanssijoiden tilallisen aseman, liikkeiden muutosten tai heidän keskinäisten liikkeen laatujensa ja asemiensa muutosten myötä. (Palmer 1985, 116) Valotilanteen vaihdokselle avautuu lisää ajoituksen mahdollisuuksia aina kun näytelmä, tanssi tai muut esityslajit sisältävät musiikkia. Valotilanteen vaihdokset voidaan ajoittaa yhteen musiikin oman ajallinen rakenteen kanssa, jolloin fraasit, tunnelman ja tempon muutokset tarjoavat otollisen hetken. Yksittäisten nuottien seuraaminen voi Palmerin mielestä sopia rock-konsertteihin, mutta moinen rytmi olisi liian nopea useimpia esityksiä ajatellen. Mikäli valosuunnittelussa tavoitellaan erityisesti yhteyttä musiikin rytmeihin, valon rytmistä kulkua on myös jäsennettävä sävellyksen kaltaisesti. Mitä näyttä-

¹³⁴ Palmer viittaa draamallisista muutoksista kirjoittaessaan näytelmäkirjoittamisen käsitteeseen French Scene, joka tarkoittaa uuden kohtauksen alkamista henkilöiden sisään tulon tai poistumisen yhteydessä. (Palmer 1985, 116; Trapido 1985, 318) Tämän lisäksi hän viittaa käsitteeseen beat, jolla hän tarkoittaa näytelmän tiettyä jaksoa, jossa henkilön toiminta kohdistuu vääjäämättömään tavoitteeseensa. (Palmer 1985, 116).

vämmästä tai abstraktimmasta musiikkiesityksen valosuunnittelusta on kysymys, sen tärkeämmäksi suunnitteluprosessin osaksi muodostuu valollisten rytmien hahmottaminen ja jäsentäminen, esimerkiksi lakanoiden ja taulukoiden avulla. (Palmer 1985, 117)

Valosuunnittelussa sommittelu ulottuu visuaalisen sommittelun lisäksi myös valotilanteiden muodostamien jaksojen kestojen ja rytmien sommitteluun. Esityksen edetessä niin visuaaliset kuin ajalliset elementit voivat löytää tai olla löytämättä keskinäisen harmonian. Palmerin mukaan keskeinen tekijä on jatkuvuus, joka samalla kiteyttää yhden voimakkaimmista esitykseen liittyvistä esteettisistä konventioista. Palmerin mukaan valosuunnittelussa voidaan hetkellisesti käyttää epäjohdonmukaisia ja harmoniaa rikkovia ratkaisuja, mutta esityksen kokonaiskehityksessä niiden tulisi silti muodostaa kokonaisuus, vaikka epäjohdonmukaisia ratkaisuja johdonmukaisesti käyttämällä. (Palmer 1985, 118) Tavallisemmin valosuunnittelun kokonaisuutta kuitenkin sidotaan yhteen säilyttämällä jokin visuaalisen sommittelun elementti, kuten kontrasti, väri tai valonsuunta samanlaisena. Yhtenäisyyttä voivat luoda myös muut visuaaliseen kehykseen vaikuttavat osa-alueet, kuten lavastus, mutta Palmer mieltää harmonisen esityskokonaisuuden muodostuvan myös suhteessa esiintyjien liikkeisiin, näyttämövaihtoihin, musiikkiin ja äänenkäytön intonaatioihin. (Palmer 1985, 119)

Valotilanteen muodostuminen suunnitteluprosessissa

Opiskellessani taiteellista ennakkosuunnittelua Teatterikorkeakoulussa, työskentelyssä lähdettiin liikkeelle analysoimalla näytelmiä lakanoiksi¹³⁵, joissa seurattiin tarkkaan näytelmän kohtausrakennetta. Suositus ajallista etenemistä jäsentävästä taulukkomallista löytyy myös edellä viittaamastani Palmerin oppikirjasta (Palmer 1985, 3, 117, 201–205). Tämänkaltaisen, esityksen koostumusta analysoiva, ennakkotyöskentely ei ole muuttunut, vaikka analyysin tavat poikkeavat työryhmästä toiseen. Verrattuna tanssiin, näytelmäteksti jäsentää pitkälle esityksen valodramaturgiaa, usein antamalla parenteseissa selkeitä toteutusohjeita tai viitteitä kohtauksen vuorokaudenajasta, aikakaudesta ja paikoista. Näytelmissä valotilanteiden yhtenä tehtävänä on perinteisesti ollut ajan ja paikan ilmaisemisen tukeminen, mutta kohtauksen sisällä on tarjoutunut usein mahdollisuuksia hienovaraisempiin valotilanteiden muutoksiin. Valotilanteilla on voitu tällöin muuttaa näyttämötoiminnan

135 Lakanalla tarkoitan työryhmän yhdessä kokoamaa taulukkomuotoista aikajanaa näytelmän tapahtumista, käännekohdista ja tasoista suhteessa eri osa-alueisiin.

fokusta tai ilmaista psykologisia jännitteitä. Näytelmän esitykselliseen muotoon näyttää kuitenkin kytkeytyvän nykykäytännöissä voimakas tarve valon muutokselle aina kohtauksen vaihtuessa, vaikka peräkkäiset kohtaukset saattavat joissain tapauksissa liittyä ja sulaa toisiinsa myös visuaalisesti.

Valotilanteiden tarkkaa muotoa ja kestoja on oman kokemuksen mukaan usein hankala määrittää ennakkosuunnittelun aikana, koska esityksen tilankäyttö, ajoitukset ja joskus jopa sen rakenne muuttuvat usein vielä harjoitusperiodin aikana. Tyypillisesti yksittäisen valotilanteen tarkka muoto, paikka ja kesto määräytyvät vasta viimeisten läpimenojen myötä. Suunnitteluvaiheessa visuaalinen ja ajallinen kuljetus rakentuivat yleensä kokonaishahmotuksesta kohti visuaalisia kaaria, joista yksittäiset valotilanteet kuorittuvat. Nämä laajemmat valolliset kuljetukset saattoivat tosin hahmottua jo suunnittelun alkuvaiheessa muutamalla keskeisellä valotilanteella, jotka antoivat esimerkin laajemman kokonaisuuden estetiikasta ja tunnelmasta.

Harjoituksissa esiintyjien asemat ja liikkeet hakeutuvat vähitellen tiettyihin uomiin, jolloin valosuunnittelussa tulee ajankohtaiseksi ratkaista, pitäisikö esimerkiksi esiintyjän kulkemalle reitille suunnata heittämiä vai keskittyä reitin alku- ja loppuasemiin. Esityksen tunteminen nousee keskeiseksi, sillä valosuunnittelussa ratkaisuihin vaikuttavat esimerkiksi tärkeän repliikin tai keskeisen dueton laatu, sijainti ja kesto. Omalla kohdallani huomaan usein ajattelevani harjoituksissa kahdella tasolla: sisällöllisten pohdintojen ohella pidän mielessä näyttämön kattori-pustuksen ja siellä vapaat ripustuspisteet ja himmenninpistokkeet.¹³⁶

Valotilanteiden ohjelmointi tulee ajankohtaiseksi viimeistään kun työryhmä on päässyt lopulliseen esitystilaan ja harjoittelee kokonaisempia kohtauksia lavasteiden sekä mahdollisesti pukujen kanssa. Tavallisesti valosuunnittelija kokeilee harjoitusten aikana erilaisia valoheitinryhmiä ja niiden suuntauksia ja värejä, mutta ei välttämättä tallenna kokeiluitaan valotilanteiksi. Kokeilut ovat välttämättömiä siltoja valosuunnittelijan edeltä käsin kuvitteleman vaikutelman ja todellisen vaikutelman välillä. Visiota ja havaintoa vertailemalla valosuunnittelija parantaa suun-

¹³⁶ Sallimalla realiteettien vaikuttaa suunnitteluun näin varhaisessa vaiheessa voi kahlehtia luovaa ideointia. Toisaalta rehellinen suhde toteutuksen realiteetteihin on välttämätöntä. Vaikka tekniset ja taloudelliset puitteet voivat myös korostuessaan lamauttaa taiteellista ajattelua, kirkkaimmat ideat on aina käännettävä realiteettien kielelle. Tällöin tulee oleelliseksi verrata refleksinomaisesti ripustuspaikkojen vaikutusta valaistavien alueiden kokoon ja valokiilojen tulokulman jyrkkyyteen. Epäilykset varmistetaan tarvittaessa tilan pohjakuvaan ja sivuleikkaukseen perustuvilla geometrisilla laskelmilla. Tarpeita verrataan jatkuvasti kalustoluetteloon, jotta tiedetään, onko tiettyntyyppisiä heittämiä vielä jäljellä.

nitelmaansa, muuttaa heittimien tyyppiä, määrää, suuntausta tai väriä. Viimeistään tässä vaiheessa ilmenevät myös näkyvimmat ongelmat, joita ei ole osattu ottaa huomioon ennakkosuunnittelussa.

3.3 VALOTILANTEEN OHJELMOINTIKÄYTÄNTÖ

Esityksen harjoitusten edetessä näyttämötilaan, valopöydän käyttäminen tai ope-raattorin ohjeistaminen, näyttönäkymien ja omien muistiinpanojen samanaikainen seuraaminen hankaloituu. Vaikeutta lisää se, että valosuunnittelijan tulisi samalla ehtiä katsomaan ajatuksella, miten valo ja sen ajoitukset istuvat näyttämötapahumiin. Näyttämötapahumien seuraaminen on tärkeää, koska se herättää väistämättä tarkentavia tai kokonaan uusia ajatuksia. Näyttämöhavaintoon liittyviä ratkaisuja pohtiessa on haastavaa keskittyä samaan aikaan tarkkaan numeeriseen tietoon ja operoida valopöytää. Tässä vaiheessa on usein mielekästä ohjelmoida useampia keskenään samankaltaisia tai suuntaukseltaan tai väriltaan yhdenmukaisia heittämiä ryhmiksi. Heittimien käsittely nopeutuu harjoitustilanteessa, mutta sallii vielä liikkumavaraa eri yhdistelmien kokeiluille.

Tämä on kuitenkin vain välivaihe. Kun harjoitukset muuttuvat suurempien kohtauskokonaisuuksien läpimenoiksi, alkaa heittimien ja heitinryhmien yksittäinen ohjaaminen tulla työlääksi tapahtumien tempossa. Tilanteissa käytetyt heittimet kannattaa tällöin tallentaa valotilanteiksi ja muokata niitä sitä mukaan kun tarvetta ilmaantuu. Harjoittelu muodostuu sulavammaksi ja valosuunnittelijalle jää enemmän aikaa havainnointiin.

Tilanteet tallennetaan tietokonepohjaisen valopöydän muistiin numerolla, joka määrää tilanteiden keskinäisen ajojärjestyksen.¹³⁷ Järjestysnumeroa vaihtamalla voidaan näin vaihtaa tilanteen paikka esityksessä. Muistiin tallennettu valotilanne pitää sisällään pääasiassa numeromuotoista tietoa ohjauskanavasta, himmenninkanavasta tai heitinnumeroista sekä heittimien intensiteetistä ja mahdollisesti mekaanikan asennoista. Tilanteen vaihtumisen kestot tallennetaan samassa yhteydessä. Harjoitusvaiheessa kestot ovat varsin ylimalkaisia, joten läpimenoissa vaihdot saatetaan suorittaa osaksi käsin, talletetuista vaihtoajoista huolimatta. Näin valon ajoi-

¹³⁷ Useimmissa valopöydissä talletetun tilanteen numero määrää samalla sen ajojärjestyksen. Joissain pöydissä valotilanteet on mahdollista tallentaa myös toisistaan irrallisina, jolloin ne järjestetään ajolistaksi erikseen. Useimmissa valopöydissä on tärkeää jättää käyttämättä ”tyhjiä” numeroita tallennettujen valotilanteiden väliin siltä varalta, että myöhemmin, ja varsin todennäköisesti, ohjelmoidaan lisätilanteita, jotka on välttämätöntä sijoittaa edellisten väliin.

tukset eivät jämahdä paikoilleen liian varhain kun esityksen kestot ja rytmit vielä hakevat paikkaansa. Tilanteisiin voidaan liittää myös lyhyitä iskuihin liittyviä tekstiohjeita esityksen ajajalle.

Valotilanteeseen tallennetaan aina ristivaihtoaika¹³⁸, tai mahdollisesti tarkemmat nousu- ja laskuajat. Väistyvän ja saapuvan tilanteen suhde muodostuu kokonaisrytmin lisäksi myös niiden yksilöllisistä vaihtonopeuksista. Tilanteet vaihtuvat yksinkertaisimmillaan ristiin symmetrisesti, jolloin toinen tilanne on poistunut samassa ajassa kun toinen valmistuu näyttämölle. Valotilanteille voidaan antaa myös omat yksilölliset vaihtoaikansa, mikä mahdollistaa epäsymmetriset ristivaihdot. Esimerkiksi väistyvä tilanne jää viipymään joksikin aikaa nopeammin näkyviin nostetun uuden tilanteen alle. Päinvastainen järjestys, jossa väistyvä valotilanne on jo lähes poistunut uuden vasta hitaasti ilmaantuessa, saattaa synnyttää valaistusvoimakkuuksiin ”kuopan” josta on syytä olla tietoinen.

Tietoisesti käytettynä hetkellinen ”intensiteettikuoppa” saattaa palvella dramaturgisesti synnyttäen sivuhuomautuksen tapaisen välikohtauksen. Ratkaisulla voi olla myös toinen, käytännöllisempi syy: esiintyjille tai näyttämötekniikalle annetaan aikaa siirtyä seuraaviin asemiinsa. Mikäli vaihtoon kasautuu paljon toimintaa, kannattaa se tällöin rakentaa omaksi valotilanteekseen aikaisempien tilanteiden väliin. Joskus kohtausten tai tilanteiden välistä eroa korostetaan erityisellä blackout-tilanteella¹³⁹, jolloin näyttämöllä on hetken pimeää.

Valotilanteiden ohjelmoinnissa erityyppisten valaistusrakenteiden toimintatavat vaikuttavat helposti vaihdosten laatuun valoja ajettaessa. Valotilanteiden vaihdoksiin kuuluu perinteisesti heittimien himmentäminen, mutta motorisoitujen heittimien mahdollistama valon liike on samalla tavalla ajallinen tapahtuma. Erityistä valokiilon liikkeessä on se, että valokiilon jatkuva liike saattaa kuulua valotilanteeseen kokonaisen keston ajan.¹⁴⁰ Uutta digitaalista ohjaustekniikkaa pidetään nopeana. Ohjauksin-

138 Useimmat valopöydät tallentavat automaattisesti tilanteisiin muutaman sekunnin ristivaihtoaajan, vaikka aikaa ei erikseen määriteltäisi. Valopöydän asetuksista voidaan säätää lisäksi vallitseva nousujen tai laskujen jyrkkyyden aste.

139 Suomalaiseen ammattikieleen vakiintunut lainasana lyhennetään toisinaan myös muotoon BO. Englanninkielisessä ammattisanastossa tunnetaan myös DBO (dead black out), jolla tarkoitetaan erityisen nopeaa pimennystä. (A Glossary of Theatre Terms 2012)

140 Verrattuna heittimen syttymiseen tai himmentämiseen tilanteen vaihtumisen yhteydessä, liikkuvan heittimen liike vaatii useamman kuin yhden arvon, jolla liikkeen koordinaatit voidaan määrittää. Silloin voidaan rakentaa pieni valotilanteiden ketju, joka ohjaa vain liikkeen piirtämään kulkurataa. Tällainen tilanteiden ketju tai sykli, looppi, voidaan kytkeä eräänlaisena aliohjelmana yhteen tilanteeseen. Tilanteen tullessa aktiiviseksi aktivoituu myös liikkeen suorittava tilanneketju. Samoin voidaan yhteen tilanteeseen ohjelmoida esimerkiksi liikkuvan heittimen väri- tai kobokiekon pyörittämisen aikaansaama liike valokiilassa.

formaation siirtonopeus aiheuttaa kuitenkin käytännön ongelmia, koska se ylittää laitteiden mekaanisten toimintojen nopeuden. Liikkuvien heittimien liikeradat ja esimerkiksi värinvaihtajien värirullien pyörittäminen vievät oman aikansa. Tällöin on mahdollista, että heittimien polttimon jo syttyessä, heitin etsiytyy vielä uuteen suuntaansa kun värinvaihtajalla hakee edelleen väriään. Tällöin yleisö näkee näyttämöllä tarkoituksettomia valoeffektejä. Ongelma voidaan ratkaista näkymättömillä välitilanteilla tai muuten ohjauksellisesti, jolloin ensin himmennetään liikettä edellyttävien laitteiden polttimot ja vasta sen jälkeen suoritetaan mekaaniset liikkeet. Kun mekaniikka on hakenut paikkansa, heittimien polttimot voidaan sytyttää.

Ohjelmoitaessa valotilanteeseen perinteisiä teatteriheittimiä yksi valopöydän kanavanumero vastaa tavallisesti tiettyä heitintä. Esitystekniikan digitalisoitumisen ja viihde-esitysteknologian vaikutuksen myötä yleistyneet motorisoidut heittimet sisältävät useampia toimintoja kuin valonlähteen himmennuksen. Yhden liikkuvan heittimen ohjaus saattaa edellyttää parinkymmenen ohjauskanavan käsittelyä. Numeromuotoisen tiedon määrä ja hallinta asettaa näin uudenlaisia vaatimuksia ohjauskäytännöille¹⁴¹, koska usean heittimen lukuisten arvojen yksittäinen määrittäminen veisi liikaa aikaa.

Perinteinen, yksi kanava, yksi heitin -ajattelu, on saanut rinnalleen toisenlaisia ohjelmointiin liittyviä jäsennyksiä, joilla pyritään sujuvammin hallitsemaan suurlukuisen ja keskenään erilaatuisen heitinkaluston toimintoja. Käytäntö on johtanut isommissa tai motorisoitua heitinkantaa käyttävissä tuotannoissa useisiin ajolistoihin, joissa yhdellä valotilanelistalla ohjataan ainoastaan valolähteiden himmennystä muiden tilanelistojen ohjatussa toimintoja. Esityksen eri hetkinä näyttämöllä voi siis näkyä useita valotilanteita samaan aikaan. Toisaalta katsoja hahmottaa nämä eri tilanteet helposti yhtenä valotilanteena, huolimatta siitä, että valokokonaisuus voi olla tulosta useiden valotilanelistojen, jopa valopöytien, samaan aikaan näkyvistä valotilanteista.

141 Tilanteiden sisältämien kanavien ohjausperiaate on eriytynyt joko arvojen suuruuden tai niiden tuoreuden mukaan. Nämä periaatteet vaikuttavat siihen millä tavalla heitintä tai mekaniikkaa ohjaavan kanavan numeroarvo muuttuu uuden tilanteen tullessa aktiiviseksi. HTP (highest takes precedence) kumoaa aikaisemman arvon, mikäli uusi arvo on suurempi. LTP (latest takes precedence) puolestaan korvaa aikaisemman kanava-arvon aina uudemmalla riippumatta sen suuruudesta. Edellinen tapa on käyttökelpoisempi perinteisten heittimien ohjelmoinnissa jälkimmäisen soveltuessa paremmin motorisoitujen valaistuslaitteiden ohjaukseen.

3.4 VALOTILANTEEN AJAMINEN

Vaikka suunnittelija on valvonut suunnitelmansa teknistä rakennusta harjoituksissa ja koeajaa sen ensi-illassa, hän saattaa jo työskennellä seuraavan projektin parissa. Ensi-illan jälkeen valojen ajaminen siirtyy usein jonkun toisen tehtäväksi. Suomessa ei ole harvinaista, että valosuunnittelija saattaa myös ajaa itse esityksiä, jolloin hän kykenee tekemään havaintoja valosuunnittelunsa ja esityksen yhteensopivuudesta esityskauden aikana ja muuttamaan suunnitteluaan tarvittaessa.

Valotilanteiden toimivuus esityksessä edellyttää niiden taitavaa ohjelmointia sekä valoajamisen herkkyyttä ja tarkkuutta. Tämä valosuunnittelun alue on hankala tyypistää ohjeiksi ja nyrkkisäännöiksi, mikä on nähtävissä myös valosuunnittelukirjallisuudessa. Valaistusteknologian esittelyt, metodit ja visuaalinen sommittelu saavat paljon huomiota, mutta valotilanteen ajoituksia ja ajamista esityksen aikana käsitellään usein vain lyhyesti.

Valonohjauksen teknologiset erityispiirteet aiheuttavat myös ongelmia perinteisen esitystoiminnan puitteissa. Tietokoneet kykenevät toistoihin tarkkuudella, joka ylittää inhimillisen toiminnan tarkkuuden. Esityksen inhimillinen panos tekee ajoituksista ja asemoinneista sen sijaan epätarkkoja ja muuttuvia. Esitysten kestossa ja rytmisissä tapahtuu usein heilahteluita tai esityksen kulussa tapahtuu muita yllätyksiä. Tämän vuoksi valon ajamisen tapahtumaa ei ole pystytty tyydyttävästi automatisoimaan, vaikka nykyisellä teknologialla koko esityksen tilanteet voitaisiin tallentaa ajoituksineen hyvin helposti. Valopöytä ei osaa ajoittaa esitystä ja tilanteita toisiinsa, jolloin muutokset esityksen rytmisissä edellyttävät valopöydän käyttäjän arviota viivästyttää tai aikaistaa tilannetta. Toinen automatisointia estävä ongelma liittyy tapaan tallentaa valotilanteet tilannelistan muotoon. Mikäli esityksessä tapahtuu ongelma, joka edellyttää siirtymistä valotilanteiden talletetun järjestyksen yli, ratkaisu edellyttää jälleen valopöydän käyttäjän toimenpidettä.

Valo-operaattori pyrkii noudattamaan suunnittelun ajo-ohjeita, mutta hän joutuu käyttämään usein omaa harkintaansa esityksen yllätyksellisissä ja muuttuneissa tilanteissa. Vaikka valosuunnittelija on mahdollisesti jättänyt operaattorille antamissaan ohjeissa liikkumavaraa, valosuunnittelun tallennettu ohjelmointi ja ajo-ohjeet saattavat jäädä kiinni ensi-illan aikaiseen esitysversioon. Mikäli esitys on kypsytynyt vasta ohjelmoinnin ja teknisen dokumentaation laatimisen jälkeen, valosuunnittelu ja esityksen tapahtumisen luonne ovat kasvaneet erilleen. Tällaisessa tapauksessa esityksen kanssa edelleen työskentelevällä työryhmällä on ymmärrettävästi suuri kiusaus muuttaa tiettyyn muotoon ja ajoituksiin kahlittua valosuunnit-

telua. On veteen piirretty viiva, milloin puhutaan operaattorin harkinnan piiriin¹⁴² kuuluvasta tilanteiden ajoittamisesta esityksen muuttuviin kestoihin, ja milloin valosuunnittelun katsotaan muuttuvan. Usein riittää iskujen ajoitusten tarkistaminen, jotka valo-operaattori voi hienosäätää kohdilleen suunnittelijaa ja ohjaajaa konsultoimalla. Suuremmat ohjelmointimuutokset edellyttävät kuitenkin valosuunnittelijan läsnäoloa. Esitystapahtuman näkökulmasta on hankalaa, että ammattialueiden osallisuus toteutuu hyvin eri tavalla.

Valosuunnittelun kannalta kysymys osallisuudesta on astetta hankalampi, koska ajankäytön dramaturginen hallinta valotilanteiden muutosten avulla on antanut valosuunnittelulle tietyt etabloitumisen avaimet. Valotilanteen vaihdoissa visuaalinen ja ajallinen yhdistyvät perinteisen draamallisen kerronnan näkökulmasta niin tehokkaasti, että valosuunnittelun mahdollisuudet taiteelliseen ilmaisuun ovat tulleet kiistattomaksi. Valaistusteknologian käyttäminen voidaan nähdä myös valosuunnittelija- tai operaattorikeskeisenä toimintatapana. Tätä vahvistetaan asettumalla vankasti tapahtumaketjun päähän, painamalla nappia tai korostamalla lopullisten ratkaisujen tekemistä ja niiden tallentamista yksiselitteiseen numeeriseen muotoon.

3.5 STAATTISEN VALON KÄYTÄNNÖT

Antiikkinen staattisuus

Kreikkalaiset tragediat esitettiin päivänvalossa. Esitysten tapa käyttää saatavilla olevaa luonnonvaloa poikkeaa nykyesityksissä käytetystä valotilanteisiin jaksottavasta valoajattelusta. Vaikka päivänvalon laatu muuttui esitysten aikana säätilan, ja vuorokaudenajan mukaan, antiikin näytelmien valotilanteita voidaan pitää staattisina: esitysten tekijät eivät pystyneet muokkaamaan vallitsevan valon intensiteettiä tai suuntaa. Luonnonvalo ei reagoanut näyttämötapahtumiin. Tekijät olivat luonnon armoilla, mikä toi esitysten valaistukseen tietyn sattumanvaraisuuden

¹⁴² On kiinnostava kysymys, missä määrin esityksen valotilanteiden tapahtumisen laatu kuuluu esitystilanteessa vain valosuunnittelijalle. Vaikka valopöytä käyttävä valojen ajaja, tai teatterin tekniseen henkilökuntaan kuuluva operaattori, pitää usein huolen esityksen ja valotilanteiden ajoituksista, hänen katsotaan kuitenkin toteuttavan valosuunnittelijan suunnitelmaa. Ohjaustekniikan käyttäjä mielletään helposti ohjaustekniikan osana, huolimatta tulkinnallisista ratkaisuista, joita operaattori joutuu tekemään itsenäisesti ajotilanteessa. Valotilanteiden läsnäolo esityksessä halutaan kuitenkin nähdä, ei vähiten valosuunnittelijoiden itsensä toimesta, valosuunnittelijan suunnittelun tuloksena. Valotilanteen ajajan, operaattorin osallisuutta esitystapahtumaan ovat pohtineet Heideggerin *tekne* -käsitteen pohjalta Nick Hunt ja Susan Melrose. (Hunt & Melrose 2005)

elementin. Antiikin teatteriesityksiä ei voida kuitenkaan pitää täysin staattisen näyttämövalaistuksen arkkityyppinä, eikä niiden valonkäyttö ollut täysin tekijöiden hallinnan ulottumattomissa.

Teatteritutkija Gösta Bergmanin mukaan vuorokaudenajan aiheuttamat päivänvalon laadulliset muutokset saattoivat kuulua tarkoituksellisesti antiikin tragedioiden esityksiin, jolloin voidaan sanoa, että kyseistä luonnonvalon käyttöä ohjasi jossain määrin esteettinen ja tunnelmaa luova tarkoituserä. (Bergman 1977, 28) Se, että kreikkalaiset eivät voineet vaikuttaa luonnonvaloon, ei estänyt heitä yrittämästä sovittaa esityksen alkamisaikaa, kestoja ja näyttämötapauksia luonnonvalon ennustettavien muutosten kanssa. Pilvien liikkeitä ei voinut ennakoita, mutta ilta-hämärän saapuminen voitiin arvioida tarkasti. Taustalta on tunnistettavissa hyvin samankaltainen tarkoituserä kuin nykyisessä valosuunnittelussa: manipuloida katsojakokemusta ajoittamalla valaistuksellisia muutoksia näyttämötoiminnan kanssa. Antiikin esitysten luontosuhteesta löytyy myös yhteinen näkökulma *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen kanssa – sattumanvaraisuuden hyväksyminen ja ennakoitavien tekijöiden hyväksi käyttäminen.

Antiikkisuus voidaan ymmärtää käyttämäni staattisen valotilanteen kohdalla myös toisessa mielessä. Sähköisen valonohjauksen mahdollisuuksien ohittaminen muistuttaa ajoista jolloin esityksiä valaistiin keinovalon avulla, mutta valaistusteknologian saatavuus, kehitystaso ja käyttötaito olivat nykypäivään verrattuna alkeellisia. Vaikka nykyaikaisen valodramaturgian mahdollisuudet hahmottuivat jo 1800-luvun lopulta asti esimerkiksi Wagnerin, Appian ja Craigin musiikillisen virtaavassa ja plastisessa valoajattelussa, periaatteiden toteuttaminen oli pitkään marginaalista koko esittävien taiteiden kenttää ajatellen. Näyttämövalaistuksen pääasiallisena tehtävänä oli tuottaa näkyvyyttä ja yksittäisiä efektejä. Etenkin tyyliltään realistisissa näytelmissä näyttämökuvien muutokset tapahtuivat pitkälle lavasteiden ja esiintyjien avulla. Mikäli ajatellaan 1900-luvun alun suomalaisia näyttämöitä, niiden valaistustekninen varustelutaso ei riittänyt juuri muuhun. Toisaalta kysymys ei ollut pelkästään teknologian puutteesta. Suomalaisessa teatterihistoriasta ei näytä löytyvän merkkejä merkittävämmästä valoajattelusta ennen 1920-luvun saksalaisen ekspressionismin vaikutteita. Tällöin joukko suomalaisia teatterintekijöitä kokeili aiempaa dynaamisempaa näyttämöestetiikkaa, joka ulottui myös valaistukseen. Kuvaukset ekspressionistisen virtauksen uudistuksista ovat kiinnostavia, koska ne kertovat suomalaisen teatterin estetiikasta ennen vaikutteiden rantautumista.

Taisto-Bertil Orsmaan mukaan Kosti Elo näki kesällä 1922 Berliinin opintomatkallaan Max Reinhardtin ohjaaman *Koneittenmurskaaja* -esityksen, jonka Elo ohjasi 1923 kevätkauden alussa Työväen teatterissa Tampereella (Orsmaa 1976, 108–109).

"Elon ohjaamalle esitykselle oli arvostelujen, valokuvien ja muiden kuvauksien perusteella tunnusomaista latautunut voimakas ihmiskuvaus, kärjistetyt ja rytmikkäät joukkokohtaukset sekä voimakkaat värin ja valon sävytykset ja kontrastit. Vastikään Saksasta hankituilla uusilla valonheittäjillä voitiin tehostaa tunnelmia ja toteuttaa nopeat siirtymät kohtauksesta toiseen."
(Orsmaa 1976, 109)

Kuvauksesta voi päätellä, että ekspressionismin dynaamisuus, värillisen valon käyttö, tunnelmien tehostaminen ja nopeat valonvaihdot kohtausten välillä eivät kuuluneet aiempaan vallitsevaan suomalaiseen käytäntöön. Vaikka uusi valoajattelu ei ole kiinni laitteista, tässä tapauksessa teknologiahankinnat kuitenkin edistivät uudenlaista valonkäyttöä. Kun vertaan valosuunnitteluani *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä suomalaisen valonkäytön varhaishistoriaan, yhden valotilanteen käyttäminen simuloi siten tietyssä mielessä ekspressionismia edeltävää "alkeellista" valonkäyttöä.¹⁴³ Staattisuus näyttäytyy tällöin perinteenä, jossa valotilanteisiin ei osata tai voida vaikuttaa.

Teatterin historiaan peilattuna *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä käyttämäni staattinen tai vähäisiä muutoksia sisältävä näyttämövalaistus ei ole tavaton ja uusi ilmiö. Vertailukohdat eivät toisaalta rajoitu ainoastaan kauas historiaan. Teatterintutkija Hans-Thies Lehmann kuvaa Einar Schleefin vuonna 1997 Düsseldorfin ohjaamaa *Salomea*:

"[...] rautaesirippu nousi esityksen alussa ja näytelmän 18 esiintyjää seisoivat tila-tableauksi järjestettyinä kymmenen minuuttia paikoillaan siniharmaassa valaistuksessa. Ei tapahtunut mitään muuta, ja sitten rautaesirippu laskeutui: väliaika. Salin valot syttyivät, yleisö asteli kiivaasti väitellen lämpiöön. Ei ole tarpeen mainita, että erikoinen avaus sai katsojat reagoimaan meluamalla, nauramalla, huutamalla ja protestoimalla (jo noin kolmen minuutin jälkeen!) Hiljaisuus ja staattinen kesto olivat osa teatteriestetiikkaa, joka oli rajussa ristiriidassa yleisön odotusten kanssa."
(Lehmann 2009, 298)

Lehmannin esimerkki kertoo, miten tarinankerronnasta ja muutoksista pidäytyminen herättää ärtymystä. Kyse on myös esityksen aikakäsitykseen liittyvästä hämmennyksestä. Valonkäytön staattisuus ei näytä sulkevan pois tietoisia pyrkimyksiä muutosten tekemiseen. Tässä mielessä valosuunnittelun perustavoitteet eivät ole muuttuneet. Kuten antiikin tragedioiden luonnonvalon käytössä, *Pelto* –

¹⁴³ Ekspressionistinen virtaus ei edustanut laajaa ja pysyvää kulttuurista muutosta. Se jäi Suomessa lyhytaikaiseksi ja koski vain osaa teatterin tekijöistä. (Orsmaa 1976, 191, 199) 1930-luvulle tultaessa on nähtävissä jälleen paluuta vanhoihin näyttämöesteettisiin käytäntöihin, jotka alkoivat murtua vasta toisen maailmansodan jälkeen 1950-luvulla.

ankara moraliteetti -esityksessä katsojakokemuksen manipulaation elementti on edelleen olemassa. Valon sommittelullisen ja ajallisen kontrollin hankaloituessa yleisön vapaan ja ennakoimattoman liikkumisen vuoksi, valosuunnittelu joutuu hyväksymään esteettisen ja kokemuksellisen vaihtelun osaksi suunnittelua. Teoksen ja sen vastaanoton luonteen muuttaminen edellyttää myös valosuunnittelun lähtökohtien ja keinojen tarkistamista. Staattisen valotilanteen rakentamisen tapa tarjosi *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä vaihtoehtoisen keinon tila-ajallisen haasteen käsittelyyn.

Liike ja rytmi muuttumattomassa visuaalisessa sommittelussa

Valosuunnittelija Richard Palmer (1985) lähestyy valosuunnittelua esteettisestä näkökulmasta ja tarkastelee valolla luotavaan visuaalisuuteen vaikuttavia tekijöitä. Kuten edellä totean, valosuunnittelun suhde aikaan toteutuu Palmerin jäsennyksen mukaan kolmesta näkökulmasta. Ensimmäiseksi hän tarkastelee valon liikettä ja rytmiä staattisessa (static) näyttämösommittelussa (Palmer 1985, 111–112). Staattinen valonkäyttö edustaa käytännössä yhden valotilanteen aikana näkyvillä olevaa visuaalista kokonaisuutta.

Tarkastellessaan muuttumatonta näyttämökuvaa, katsoja valitsee häntä kiinnostavia kohteita, yksityiskohtia ja muotoja. Katsojan silmä seuraa havaintotapah-
tumassa tällöin linjoja ja reittejä, joita visuaaliset kohteet muodostavat. Näyttämövalaistus luo näyttämökuvaa vastaavaa visuaalista sommittelua, joka saa katsojan silmät seuraamaan paikallaan pysyvään näkymään muodostuvia muotoja ja linjoja. Silmän liike on alku koko kehon mittakaavassa tapahtuville kineettisille reaktioille, jotka saavat lihaksemme heijastelemaan havaittua liikettä. Liike on niin pientä, että se voidaan havaita vain herkillä elektronisilla mittalaitteilla. Muuttumaton kompositio, joka on sommittelultaan dynaaminen (dynamic), voi tuottaa vastaavanlaisia reaktioita. (Palmer 1985, 111)

Palmerin mukaan visuaaliset muodot voivat synnyttää kehollisia reaktioita Visuaaliset muodot voivat esimerkiksi ryhdistää ja suoristaa kehoamme tahattomasti kohdatessamme korkean rakennuksen tai monumentin. (Palmer 1985, 111) Hän luettelee muotojen vaikutuksia seuraavanlaisesti:

- 1.) Pystysuorat linjat luovat sommitteluun vaikutelmaa arvokkuudesta ja majesteettillisuudesta, vaakasuorat linjat luovat puolestaan rauhallisen vaikutelman ja viistot linjat antavat sommittelulle dynaamisen ja vauhdikkaan vaikutelman.

- 2.) *Aaltomuotoiset tai kaarevat linjat herättävät sulokkaan tai toisaalta velton vaikutelman.*
- 3.) *Kiertyvät tai taivutuvat linjat tuovat mukanaan ajatuksen jännitteestä tai ristiriidasta.*
- 4.) *Terävät, sahalaitakuvioiset ja pirstaloituneet muodot sekä rikkoutuneet linjat herättävät vaikutelmia jännitteistä, innostuksesta. Toisaalta ne luovat vaikutelmaa epäjärjestyksestä ja hajanaisuudesta.*

Palmerin mukaan katsojan reaktiot ovat kuitenkin luonteeltaan yksilöllisiä, eivätkä ne toteudu eri henkilöillä samanlaisina. (Palmer 1985,112)

Staattisen valonkäytön lisäksi Palmer tarkastelee liikettä valon sommittelun osina kahdella tavalla: valon fyysisenä liikkeenä sekä ajallisena rytminä. Käsittelin niitä tarkemmin alaluvussa *Valon liikkeen ja rytmin avulla rakennettu muuttuva sommittelu*. Palmerin jäsenitys tukee valotilanteiden vaihtoihin, muutoksiin ja ajoituksiin liittyvää konventiota, mutta muistuttaa taustalla vaikuttavista, usein unohtetuista, staattisena pidetyn visuaalisen sommittelun dynaamisista mahdollisuuksista: liikettä ja rytmia voidaan saada aikaan myös ilman konkreettista valotilanteen muutosta. On mielenkiintoista, että Palmer lukee staattisen näyttämösommittelun yhdeksi tavaksi luoda aikaa, liikettä ja rytmia – muutokset tapahtuvat vain valotilanteen sisällä, ei niiden välillä.

3.6 ESITYKSEN SUHTEESTA AIKAAN DRAAMAN JÄLKEISESSÄ TEATTERISSA

Pelto – ankara moraaliteetti -tuotanto sekoitti piirteitä eri esityslajeista. Esiintyjät koostuivat näyttelijöistä ja tanssijoista, mutta näyttämöllä nähtiin myös puuseppä ja ympäristöfilosofin videoesiintyminen. Esiintyjien työskentely ei perustunut näytelmätekstiin, psykologisiin tunnetiloihin, roolihahmoihin tai niiden välisiin jännitteisiin. Näyttämötoiminta oli kehollista ja tehtäväpohjaista, vaikka välillä ilmoille kajahti, monologi, laulu tai kirošana. Sijoitin esityksen kuitenkin lähemmäs teatterin kuin tanssin kontekstia. Ymmärryksenä nykyteatterista oli vielä tuolloin jäsentymätöntä¹⁴⁴, mutta myöhemmin olen havainnut *Pelto – ankara moraaliteetti*

144 Olin nähnyt useita kansainvälisiä nykyteatteriksi luettavia esityksiä 1999–2000 Belgiassa mm. Wooster Group, Forced Entertainment ja TG Stan ryhmiltä. Olin myös työskennellyt nykyteatteriin suuntautuneen ohjaaja Ivan Vramboutin kanssa kahteen otteeseen vuosina 2000 ja 2004. Tästä huolimatta nykyteatterin sijoittaminen kotimaiseen kontekstiin tuotti kohdallani tunnistusvaikeuksia. Nykyteatterin ohella *Pelto – ankara moraaliteetti* liittyy myös 2000-luvulla vahvistuneeseen esitystaiteen suuntaukseen.

-esityksessä monia sen piirteitä. Tämän vuoksi painotan tarkasteluissani teatterin perinteen näkökulmaa.

Tarkastellessani *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen yhteyksiä nykyteatteriin, tukeudun teatterin tutkija Hans-Thies Lehmannin käyttämään ”draaman jälkeisen teatterin”¹⁴⁵ käsitteeseen, jolla tarkoitetaan klassisen draamallisen, näytelmäteksiin sidotun, ehjänä mielletyn muodon ja todellisuuden mallin hajoamista, sekä sen osatekijöiden vapautumisen ja itsenäistymisen prosesseja. (Lehmann 2009, 38–39, 49) Tästä oli kysymys myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen kohdalla.

Aristoteelisessa ja Hegeliläisessä ajattelussa draama rakentuu inhimillisistä ristiriitojen törmäyksistä. Nämä törmäykset tapahtuivat samassa aikatasossa, jotta vastapuolet voisivat kohdata ja synnyttää draamaa. Teatterihistorioitsija Peter Szondin (1987) mukaan draamallinen traditio imenee aina nykyhetkessä, on luonteeltaan henkilöiden välistä ja sisältää tapahtuman. Hän on esittänyt näkemyksen, jonka mukaan näihin periaatteisiin sitoutunut draama on ajautunut kriisiin 1900-luvun vaihteessa.¹⁴⁶ Lehmann tarkastelee Szondin paikantaman kriisin aineksia tarkemmin ja nostaa esiin uudenlaisia teatterin toimintatapoja ja strategioita, joita hän nimittää draaman jälkeisiksi. Tämän luvun näkökulmasta on erityisen kiinnostavaa, että esityksen suhde aikaan nousee teatterin murroksessa yhdeksi keskeiseksi tekijäksi. Alun ja lopun sisältävä yhtenäinen aikakäsitys kumoutuu, koska yleisön ja esiintyjät ajallisesti sisäänsä sulkeva teatterillinen fiktio muuttuu avoimeksi ja prosessinomaiseksi, eikä sisällä ennalta määrättyä alkua, keskikohtaa tai loppua. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen aamunäytös on hyvä esimerkki tästä. Syklinen tapahtumarakenne kolmen tunnin keston sisällä palautti toiminnan lähtöpisteeseen noin kahdenkymmenen minuutin välein. Eri aikoina sisään saapuva yleisö aloitti vastaanottonsa eri kohdasta sykliä ja lopetti esityksen kohdaltaan oman pää-

145 Engl. Post-dramatic theatre, saks. Postdramatisches Theater

146 Szondi paikantaa perinteisen draaman murtumakohtia analysoimalla Ibsenin, Tsehovin, Strindbergin, Maeterlinckin ja Hauptmannin näytelmiä ja toteaa niissä mm. menneisyyden dominoivan nykyisyyttä, henkilön sisäisen maailman tai unelmien korvaavan henkilöiden välisen suhteen. Tapahtuma muuttuu sattumanvaraiseksi ja dialogi monologin omaiseksi ääneen ajatteluksi. Hän näkee 1800-luvulta alkaen syntyneet naturalistiset, keskusteluun perustuvat, yhden näytöksen mittaiset sekä eksistentiaalistiset näytelmät perinteisen draaman pelastusyrityksinä. 1900-luvulla draaman kriisin potentiaalisiksi (moderneiksi) ratkaisumalleiksi Szondi nostaa ekspressionismin, Piscatorin poliittisen teatterin, Brechtin eepisen teatterin, Bruknerin rinnastukseen perustuvan montaasiin sekä Pirandellon draamallisen muodon kieltämisen. Lisäksi Szondi lukee samaan joukkoon O’Neillin sisäisen monologin, Millerin käyttämät muistin välähdykset (vrt. elokuvan käyttämä takauma, (flashback) sekä Wilderin käyttämän kommentoivan näyttämöestarin ja ajalla leikittelyn. (Szondi 1987, 45, 77, 81, 87)

töksensä mukaisesti. Tällöin yhtenäistä katsojakokemusta ja hallittavaa ajallista kaarta ei voinut muodostua.

Lehmannin ohella ohjaaja Richard Schechner (1988) on kiinnittänyt myös huomiota aikaan. Hänen mukaansa, teatterin dynamiikkaa luodaan myös elämänrytmien (life-rythms) avulla, kuten Beckettin, Genet'n ja Ionescon näytelmissä syömiseen, hengittämiseen, nukkumiseen, heräämiseen tai yön ja päivän vuorottelulla. Näillä rytmeillä ei ole alkua, keskikohtaa tai loppua aristoteelisen draaman tarkoittamassa mielessä ja ne muodostavat siten uudenlaista aikakäsitystä. Schechner käyttää myös Lehmannin käyttöön ottamaa termiä todetessaan, että draaman jälkeisessä teatterissa aika korvaa kohtalon. (Schechner 1988, 22)

Kun draamallinen teatteri vaati katsojaa hylkäämään jokapäiväisen aikakäsityksensä sulautumalla (rampin yli) unenomaiseen, tai kohtalomaiseen, esityksen aikaan, draaman jälkeinen teatteri murtaa ramppia ja esityksen aikaa. Tässä mielessä sillä on yhteys Bertolt Brechtin teatterikäsitteisiin. Brecht tavoitteli katsojasuhdetta, jonka mukaan katsojat eivät emotionaalisesti sulaudu tapahtumiin vaan tarkastelevat tapahtumia kuin savuketta polttaen, punniten näkemäänsä toisesta ajallisesta tilasta käsin. Rampin häivyttämisellä hän pyrki synnyttämään ajattelua. Tämä paljastaa samalla eron eepisen ja draaman jälkeisen teatterin välillä. Draaman jälkeisen teatterin todellista aikaa korostava estetiikka yhdistää katsojat ja näyttämön, toisin kuin eepisessä teatterissa. Tästä yhdistämisestä huolimatta draaman jälkeinen esitys ei tavoittele illuusiota. Tämän kehityksen tuloksena aika muuttuu teatterillisen esittämisen lajiksi, sen esteettisen kokemuksen kohteeksi. (Lehmann 2006, 156)

Lehmann väittää, että käsitys esitystekstistä¹⁴⁷ on muuttunut draaman jälkeisessä teatterissa. Teatterintutkimuksessa esitystilanne ymmärretään nykyään ensisijaisesti teatterin olennaiseksi tasoksi, joka vaikuttaa yksittäisen osatekijän asemaan ja merkitykseen. Esitysteksti rakentuu näytelmän ja katsojien suhteesta, ajallisesta ja tilallisesta sijoittamisesta sekä teatteritapahtuman paikasta ja funktiosta sosiaalisessa kentässä. Lehmannin näkemyksen mukaan¹⁴⁸ esitysteksti ”ylimäärittää” kahta muuta teatterin perinteistä hahmotuksen tasoa. Esitysten merkkitasoja purettaessa on pidettävä mielessä niiden yksittäisten osien rihmainen suhde toisiinsa. Tällöin

147 Perinteisen näkemyksen mukaan teatteriesitys koostuu kolmesta tekstitasosta: lingvistäisestä tekstistä, ohjaustekstistä ja esitystekstistä. Ohjaustekstiin Lehmann lukee esimerkiksi näyttelijät ja heidän tekemänsä paralingvistiset tekstin muokkaukset ja poistot, sekä puvut, valot, tilan ja oman aikakäsityksen. (Lehmann 2009, 153)

148 Lehmann pitää hahmotuksessaan edelleen kiinni tekstin ja teatteriesityksen vanhasta kytköksestä, vaikka esitystekstissä ei ole kyse tekstistä, vaan näyttämölle panosta ja tila-ajallisesta rakenteesta ja visuaalis-auditiivisista keinoista. Hän kuitenkin tiedostaa käsitteen ongelmallisuuden toteamalla, että se ei ole asiayhteydessään ”aivan kirkas” (Lehmann 2009, 153).

rakenteellisesti muuttunut esitysteksti määrittää osien merkityksen ”kokonaisvaltaisuuden” kaltaisesti. (Lehmann 2009, 153).

Lehman korostaa, että kyseessä ei ole uudenlainen ohjaus- tai teatteriteksti, vaan teatterin merkkien uudenlainen käyttötapa, joka pohjautuu esimerkiksi läsnäololle, jaettavuudelle, prosessille ja ilmaisemiselle.

”Se on enemmän läsnäoloa kuin esittämistä, enemmän jaettua kuin tarjottua kokemusta, enemmän prosessia kuin tulosta, enemmän ilmaisemista kuin merkitsemistä, enemmän energetiikkaa kuin informaatiota.”
(Lehmann 2009, 153)

Draaman jälkeisen teatterin tyylipiirteiden valikoimaan kuuluvat Lehmannin mukaan rinnasteisuus, simultaanisuus, leikkittely merkkien tiheydellä, musiikillistaminen, visuaalinen dramaturgia, ruumiillisuus, toden mukaantulo sekä tilanne ja tapahtuma (Lehmann 2009, 154).

Rinnasteisuus ja simultaanisuus

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen näytösten välinen ero heijastelee Lehmannin hahmottamaa jakoa rinnasteisen (parataktisen) ja hierarkkisen (hypotaktisen) teatterin välillä. Kun jälkimmäinen välttää sekavuutta ja korostaa harmoniaa, rinnasteinen draaman jälkeinen teatteri ei nivo esityksen osia toisiinsa yksiselitteisellä tavalla. Teatterin vakiintunutta konventiota edustava hierarkkinen teatteri asettaa kielen, puhutavan ja elekielen arkkitehtonisen tilakokemuksen edelle. (Lehmann 2009, 154–155)

Rinnasteisessa toimintamallissa tavoitellaan enemmän synesteettistä havaitsemista, jonka taiteellisia vaikutuksia Lehmann kuvaa Pieter Brueghelin maalausten avulla. Taiteilijan maalauksissa hahmojen asennot vaikuttavat erikoisella tavalla pysähtyneiltä; liike on kuvattu tableau-asetelmiin tyypillisesti eri tavoin. Brueghelin kuvissa ei ilmene draamalliselle esittämiselle tyypillistä kärjistämistä tai keskittämistä, joka erottaa pää- ja sivuasian, keskustan ja periferian toisistaan. Pysähtyneisyys purkaa tapahtuman dramatisointia ja tekee yksityiskohdista samanarvoisia. (Lehmann 2009, 155)

Dynaaminen kokemukseni *Quizoola!* -esityksestä oli hyvä esimerkki Lehmannin mainitsemasta rinnasteisuudesta ja samanaikaisuudesta. Forced Entertainment -ryhmän vuonna 1999 Antwerpeniin toteuttama *Quizoola!* tapahtui kuuden tunnin aikana teatterin eri tiloissa kellarista ullakolle. Vaelsin yleisön mukana vapaasti ympäri rakennusta maistellen eri ”kohtauksia”, jotka perustuivat rapis-

tuneilla klovnameikillä maalattujen henkilöiden välillä sinkoileviin kysymyksiin ja niiden totuudenmukaisiin tai valheellisiin vastauksiin. ”Kohtausten” valaistus nojasi useimmiten pariin työmaavalaisimeen tai katosta roikkuvaan hehkulamppuun, jotka valaisivat tilaa vailla muutoksia. Ankea ja staattinen visuaalisuus olisi yhtä hyvin voinut olla tulosta täydellisestä välinpitämättömyydestä valosuunnittelun keinoja kohtaan, mutta minun oli pakko myöntää, että teatterillisempi valonkäyttö olisi tuonut esityksiin jotain siihen kuulumatonta. Valon rujo ankeus yhdessä ajoittaisten kiperien kysymysten kanssa toi tilanteeseen kuulustelun sävyä, toisaalta klovnihahmojen leppoisuus ja ei-esittävä esiintyminen asettuivat tämän kanssa ristiriitaan. Lopulta ratkaisut loivat voimakkaan tunnelman ja erityisen katsojasuhteen, joka ei pakottanut minua katsomaan, mutta veti silti puoleensa. Tiesin, että en voinut todistaa eri tiloissa samaan aikaan tapahtuvia ”kohtauksia” ja rauhoituin seuraamaan niitä yksi kerrallaan. Päästin irti halusta nähdä ja kokea kaiken. Esitys tapahtui minulle kokonaisena valitsemieni näkökulmien, ajoitusten ja kestojen pohjalta. Tämä esityksen luonne olisi saattanut muuttua valon aktiivisemmän tilan ja ajan sommittelun myötä.

Esityksen merkkien samanaikaisuutta esiintyy rinnasteisuuden kanssa. Draaman jälkeisessä teatterissa pyritään usein tarkoituksellisesti kuormittamaan katsojan ”havaitsemisapparaattia” samanaikaisuuden avulla. Esityksen sisältämän informaation täydellisestä vastaanotosta tehdään lähtökohtaisesti mahdotonta. Katsojalle tulee ongelmalliseksi huomioda samaan aikaan kokonaisuutta ja yksityiskohtia. Lehmannin mukaan rinnasteisuus ja samanaikaisuus johtavat klassisen esteettisen idean, elementtien orgaanisen yhdistymisen, poistumiseen. (Lehmann 2009, 156–157) Yleisön toive keskittymisestä, kuin myös draaman perinteinen tapa järjestää sekavaa todellisuutta nostamalla esille tiettyjä merkityksiä tiettyssä järjestyksessä, eivät toteudu. Vastuu keskittymisestä ja merkitysten muodostamisesta kohdistuu yleisöön.

”Yhden tarinan sijasta pyritään luomaan tapahtumia ja katsojan annetaan valita, mihin samanaikaisesti esitetyistä tapahtumista hän haluaa keskittyä.”
(Lehmann 2009, 157)

Tämä tekee havainnoimisesta turhauttavaa, kun katsoja havaitsee valinnanvapauden poissulkevan ja rajoittavan esityksen vastaanottoa (Lehmann 2009, 157). Huomion kohdentaminen rajaa havainnosta jotain, jonka tärkeyttä on vaikea arvioida. Tietoisuus havaitsematta jäävästä turhauttaa. Turhautuminen on ennen kaikkea seurausta päähänpintymästä, jossa esityksen vastaanottaminen perustuu katkeamattomaan lineaariseen ja kumuloituvaan merkitysketjuun. Tämä koherentti merkityssisältö halutaan tavoittaa joka vaiheissaan ilman vähäisintä hävikkiä. Tätä mentaliteettia Lehmann on kuvannut Jochen Hörischin ilmauksella ”ymmärtämi-

sen raivo” (Lehmann 2009, 158). Samalla kun yleisö saa mahdollisuuksia työstää samanaikaisuutta omilla valinnoillaan ja jäsennyksillään, totaalisuuden häviämistä ei tarvitse kokea puutteena vaan vapautuksena. (Lehmann 2009, 157).

Liikettä staattisessa sommittelun luomassa kuvatilassa

Draaman jälkeisessä teatterissa visuaalisuutta ei käytetä Lehmannin (2009, 314) mukaan pelkkänä taustana kuten draamallisessa teatterissa usein tapahtui. Vaikka perinteisen teatterin kuvataustojen ja pukujen vaikuttava loisto, illuusiomaalaukset tai fantasiateatterin detaljirealismi olivat vetoavuudessaan arvostettuja, draaman käännekohdat, konfliktit ja tunnetason shokit asetettiin aina niiden edelle. Draaman jälkeisessä teatterissa luodaan sen sijaan usein ”kuvatila”, jossa yhdistyvät kuvataiteen modernismin kuvapintojen havainnoimisen intensiivisyys sekä teatterillisuuden saavuttama autonominen asema. Yhdistelmä synnyttää ”kuva-ajallisen” asenteen, joka eroaa staattisuudellaan draamallisesta liikkuvuudesta.

”Draamallisesta liikkuvuudesta eroava teatterin staattisuus, joka luodaan kestolla ja toistolla, johtaa siihen, että teatterihavainnoiminen alkaa saada vaikutteita kuva-ajallisesta asenteesta, kuvien tarkastelulle tyypillisistä havainnointitavasta [...]”
(Lehmann 2009, 315)

Kuvataide oli jo ennen teatteria uskaltanut tehdä faktisesta, aineellisesta todellisuudesta rakenteensa hallitsevan tekijän. Päästäkseen nauttimaan kuvassa odotavasta näkemiskokemuksesta, havainnoijan tuli toteuttaa näkemisellään sekä esitetyn ajallisuus, että kuvan ajalliset ominaisuudet. (Lehmann 2009, 315)

Visuaalisuuden ajallisuus nousi keskeiseksi kysymykseksi, kun teatteri aktivoi vastaanottoon liittyvää katsojan positiota kuten kuvataiteessa. Koska ajallisuus tunnistetaan taidehistoriassa tilan ohella olennaiseksi kuvallisuuden rakenteeksi, Lehmann pitää sen tarkastelua tärkeänä myös teatteritieteen näkökulmasta. Kuva-aika saa katsojan aistimaan kuvassa keskeytetyn ja piilevän liikkeen vetoamalla hänen ajantajuunsa. Katsoja saadaan näin jatkamaan, täydentämään ja synnyttämään¹⁴⁹ havaintoonsa liikettä mielikuvituksensa, myötätuntonsa, liikeratojen hermostollisen käsittämiskykyä avulla. (Lehmann 2009, 316)

¹⁴⁹ Lehmann viittaa liikkeen synnyttämiseen erityisesti ei-esittävän ja abstraktin kuvallisuuden kohdalla. Täydentämistä tapahtuu kun kuvassa on havaittavissa ajallista liikettä, joka perustuu liikkuvien hahmojen tai asioiden ”aitoon” esittämiseen. (Lehmann 2009, 316)

Näyttämökuvan visuaalinen sommittelu on pitkään hyödyntänyt kuva-alassa syntyvää liikettä. Esimerkiksi Adolphe Appian plastiset näyttämökuvat olivat harmonisuudestaan huolimatta sommittelultaan huomattavan dynaamisia. Näyttämökuvien luonnoksissa on nähtävissä voimakkaita valöörikontrasteja ja geometrisia linjoja, joilla tilaan syntyy painotuksia ja jännitteitä. Venäläinen avantgarde synnytti visuaalisesti rohkeita ja dynaamisia näyttämöllisiä kokeiluita 1920-luvulla. Saksalaisen Bauhaus-koulun merkitys oli uraa uurtava näyttämösuunnittelun ohella useiden visuaalisten alojen kuvalliseen sommitteluun. Staattisen visuaalisuuden sisältämä liike jää helposti huomaamatta, koska olemme herkistyneet liikkuvien kohteiden havaitsemiseen; liike vetää näyttämöllä huomion aina puoleensa. Tämä on havaittavissa myös valosuunnittelussa: valokiilan liike, fokuksen siirtymiset ja rytmin muutokset kiinnittävät huomiomme helpommin.

Komposition rakentaminen valosuunnittelussa muistuttaa myös läheisesti sitä tapaa, jolla kuvataiteilijat sommittelevat teoksiaan. Kuvapinta koetaan helposti kaksiulotteisena ja liikkumattomana, eikä sen havaitsemiseen liittyviä tekijöitä huomata. Kuitenkin kuvataideteosten visuaalista rakennetta analysoitaessa kuvapinnassa tunnistetaan erilaista liikettä ja tapahtumia. Richard Palmerin (1985) huomiot valon järjestämisestä visuaalisen kehyksen sisällä eivät eroa näiltä osin kuva-analyyisin perinteestä.¹⁵⁰ Valotilanne voi muodostaa visuaalisen sommittelun avulla näyttämölle linjoja, suhteita ja jännitteitä, jotka synnyttävät katsojassa dynamiikan, liikkeen ja rytmin vaikutelmia. (Palmer 1985, 111, 112)

Palmerin jäsennykset selventävät myös staattisen sommittelun liikettä valosuunnittelun näkökulmasta. Palmerin mukaan valo voi pysyä paikallaan näyttämökuvassa, mutta katsojan silmä pysyy liikkeessä. Ilmiötä voi pitää katsojan kineettisen kehollisen kokemisen pienimpänä yksikkönä. Katsoessaan liikettä ihmisen lihaksisto jäljittelee tarkkailtavaa toimintaa niin pienimuotoisesti, että se voidaan havaita vain tarkoilla mittalaitteilla. Staattinen sommittelu voi synnyttää katsojassa vastavanlaisen reaktion. (Palmer 1985, 111)

¹⁵⁰ Richard Palmerin näkemykset pyrkivät omasta näkökulmastaan perustelemaan valosuunnittelun oikeutta visuaalisten keinojen käyttämiseen. Tämä tulee esille viittauksissa teatterihistorian auktoriteetteihin, jotka omasivat kriittisen suhteen esityksen tunteiden ilmaisuun ja visuaalisuuteen. Palmer kytkee epäluulon akseliin Aristoteleen, Bertolt Brechtin ja Jerzy Grotowskin. Vaikka Palmer näyttää hyväksyvän pitkin hampain edellä mainittujen auktoriteettien näkemykset, hän pitää neutraaliin näkyvyyteen keskittyvää valaistusta muussa tapauksessa mielikuvituksettomien ja kokemattomien aikaansaannoksina. Hänen mukaansa edellä mainitusta valonkäytöstä puuttuvat kaikki visuaalisen sommittelun ominaisuudet lukuun ottamatta näyttämön visuaalista kehystä itseään. (Palmer 1985, 81) Palmerin epäluulo on ymmärrettävää, koska valosuunnittelijalle ajatus emotionaalisuuden välttämisestä sulkee ulkopuolelle paljon valollista ilmaisupotentiaalia.

"Tapa jolla valaistus muodostaa tai korostaa tiettyjä muotoja ja linjoja, määrittää sen, miten katsoja reagoi sommitteluun. Liike ja rytmi liittyvät tässä asiayhteydessä liikkumattoman sommittelun laatuihin, jonka seurauksena katsojan silmät näkevät liikettä."
(Palmer 1985, 111)¹⁵¹

Tällöin silmän liike aloittaa koko kehoa koskevan sarjan lihasryhmien suorittamia mikroskooppisia sympaattisia liikkeitä, jotka myötäilevät nähtyä kohdetta. Kohde voi syntyä valosta tai muotoutua sen avulla. Riittävän dynamisiksi rakennettu staattinen kompositio tuottaa samankaltaisen reaktion, ja kokemuksen liikkeestä. (Palmer 1985, 111) Omalla kohdallani voin todentaa tämän ilmiön olemassaolon erityisesti tanssiesityksiä katsoessa, jolloin tunnistan kehossani tapahtuvien hienoisten painopisteen siirtojen myötäilevän näyttämötapahtumia. Palmer tarkoittaa kuitenkin sympaattista liikekokemusta hienovaraisempaa samaistumista staattisen visuaalisuuden sommittelun muotoihin. Ilmiö muistuttaa taidemaalari Tarja Pitkänen-Walterin (2006) havaintoja maalauksen materiaalisesta käsittelyn välittämistä merkityksistä. Pitkänen-Walter puhuu kontaktin kuvasta, jossa siveltimien vedot, maalin märkyysaste, kiilto, paksuus, sekä värien ja muotojen väliset suhteet välittävät merkityksiä kehollisten tunteiden avulla. Pitkänen-Walter liittää kokemuksensa maalausten materiaalisuuden aiheuttamista kehollisista tuntemuksista taiteentutkija Laura U. Marksinkin käyttämään "haptisen visuaalisuuden" käsitteeseen, jota on käytetty kuvaamaan esimerkiksi maalausten ja elokuvien vastaanoton katsojissa aiheuttamia kehotuntemuksia¹⁵² (Pitkänen-Walter 2006, 18, 142–144).

Sympaattisen liikkeen ja haptisen visuaalisuuden käsitteet resonoivat myös Lehmannin "kineettisen objektin" luonteen kanssa. Tällainen objekti syntyy kun visuaaliset ja rytmiset ominaisuudet yhdistyvät "ajan näyttämölliseen dramaturgiaan" (Lehmann 2009, 316). Kertovasta teatterista tuttu katsomiskäyttäytyminen ei enää palvele sitä. Teatterin havainnointi ei visuaalisessa dramaturgiassa perustu pelkästään siihen, että näköaistiamme pommitetaan liikekuvilla, valotilanteiden, lavasteiden vaihtojen, toiminnan tai koreografian synnyttämän liikkeen ja muutoksen avulla. Sen sijaan katseella on itsenäinen kyky synnyttää näyttämöllä näkemästään

151 Richard Palmer: "The manner in which lighting creates or emphasizes certain forms or lines determines how the observer responds to a composition. Movement and rhythm in this context refer to values assigned to a fixed composition as a result of the movement of the spectator's eyes." (Palmer 1985, 111) Kirjoittajan suomennos.

152 Pitkänen-Walterin käyttämä Marksinkin käsite on peräisin taidehistorioitsija Alois Riegelin ajatuksista haptisista ja optisista kuvista. Optinen visuaalisuus erottaa katsovan subjektin ja katsomisen kohteen toisistaan, sekä kutsuu havaitsemaan kolmiulotteista syvyyden illuusiota. Haptinen katsominen liikkuu kohteen pinnassa, mutta huomioi tekstuurin ja materiaalisuuden tunnun. (Pitkänen-Walter 2006, 142–144)

rytmejä, yhdistelmiä ja prosesseja. Ajallisesti etenevä tapahtuminen muuttuu ajatuskuviksi, jolloin yleisön tulee muodostaa liikettä staattisiin kuviin. Esityksen havainnoiminen tasapainoilee tämän seurauksena määrätietoisien kuvahavainnoimisen ja näyttämöllisen ”mukaan menemisen” välillä. Katsoja häilyy aktiivisen katsomisen ja passiivisemmän kokemuksen välillä. Kerronnan seuraamisen tapa muuttuu ajalliselta kestoaltaan ja järjestykseltään epämääräisemmäksi audiovisuaaliseksi kuvakokemukseksi, jonka muodostamiseen katsoja osallistuu. (Lehmann 2009, 316–317)

Kuva-ajalliseen asenteeseen liittyvällä staattisuudella on myös kosketuspinta *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen rinnasteisuuden, liikkumattomuuden ja esi-neellisyyden näkökulmiin: valosuunnittelu jakaa, osittain visuaalisena taiteena, kuvataiteen kanssa monia sommittelun, värinkäytön ja hahmotuksen tapoja. Niiden muutoksiin kytkeytyvät myös teoksen muuttuneet vastaanoton näkökulmat: ympäristönomainen tilajärjestely (installaatio) ja havaitsijan liike (liike-episodi). Vastaanottotapahtuma muuttaa tällöin luonnettaan hitaampaan ja kärsivällisyyttä vaativaan suuntaan. Keston estetiikka luo perinteisten draamallisten jäsennysten temposta irtautuessaan visuaalisen kokemuksen, joka sijoittuu teatteriajan ja kuvan staattisuuden väliin. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäinen näytös toteutti mielestäni samankaltaista välimuotoa. Se ei ollut valotilanteen staattisuudesta huolimatta täysin pysähtynyt tableau, mutta se ei muodostanut myöskään draamallista toimintaa. Ensimmäistä näytöstä voisi pitää tiettyssä mielessä vastineena Lehmannin mainitsemalle, nopeiden mediamuotojen lukutapaa karttavalle, hitaan ja tarkkaavaisen lukemisen pakopaikka. (Lehmann 2009, 317–318)

Draaman jälkeisen teatterin yksi muutoskenttä koskee näyttämökuvan katsomista ja toiminnan staattista luonnetta, jonka tarkastelu tulee mahdolliseksi pitkien kestojen ja toistojen myötä. Valaistusteknologian ja vastaanottotottumusten evoluutio on kulkenut siihen nähden huomattavan toisella tavalla. Teknologinen kehitys on tuottanut yhä nopeammin ja tehokkaammin toimivia laitteita ja valonohjausjärjestelmiä. Samalla kun ohjausjärjestelmästä on tullut osa esityksen teknologista puitetta, sen sisältämä oletus valonmuutoksista vakiintuu huomaamatta esityksen osaksi. Populaarikulttuurin kiihkeä tempo on lisännyt dynaamisten muutosten tarvetta myös esittämissä taiteissa. Musikaalit ja oopperat ovat olleet perinteisesti spektakkeleita, mutta samankaltaisia odotuksia on liitetty myös konserttien, tanssi- ja teatteriesitysten valonkäyttöön.

Vaikuttaa siltä, että teatterin draaman jälkeisen kehityksen vaikutuksia ei ole vielä laajemmin tiedostettu valosuunnittelussa. Haasteena ei ole sofistikoituneiden laitteiden käyttäminen niiden pääasiallista tarkoitustaan vastaan, vaan niihin liittyvien esteettisten ja dramaturgisten oletusten tiedostaminen. Osa esityksistä

nojaa varmasti myös jatkossa valotilanteiden vaihdoksiin, mutta työryhmät saattaa kyseenalaistaa lähtökohtaisesti esityksen perinteiset ajankäytön mallit. Suomalaisen nykyteatterin, -tanssin ja esitystaiteen vuorovaikutteinen kehitys 2000-luvulla on antanut selviä viitteitä siitä, että valosuunnittelun on oleellista herkistyä myös toisenlaisille valonkäytön tavoille.

3.7 PELTO – ANKARA MORALITEETTI – ESITYKSEN SUHDE KATSOJAAN LIIKKEEN JA LIIKKUMATTOMUUDEN NÄKÖKULMISTA

Tarkastelen tässä luvussa *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen suhdetta katsojaan kolmesta näkökulmasta. Näkökulmat liittyvät koko esityksen vastaanottoon, mutta ne ovat sidoksissa myös valosuunnittelun perinteisiin tehtäviin osoittaa näyttämöalue suhteessa katsomoon, sekä toimia huomion kohdentajana ja siirtäjänä. Pohdin ensimmäiseksi ympäristönomaisuuden ja toiseksi katsojan liikkumisen vaikutusta visuaalis-ajalliseen kokemukseen. Kolmantena näkökulmana käsittelen Anthony Howellin ajatusten avulla liikkumattomuuden luonnetta esityksessä.

Ympäristönomainen tilankäyttö valon havainnoinnin näkökulmasta

Ensimmäisen näytöksen tilaratkaisu asetti katsojan ja esiintyjän sekä näyttämön ja katsomon suhteen erilaiseksi. Penkkiriveihin perustuvan katsomon puuttuessa tilassa ei ollut varsinaisia istumapaikkoja paria yksittäistä tuolia lukuun ottamatta. Sisään tulleelle katsojalle ei osoitettu paikkaa jota kohti hänen tulisi kulkea tai reittiä, joka hänen tulisi valita. Näkyvillä oli pitkänomaiseen esitystilaan levittyvä ”esitysympäristö”¹⁵³ eri kohteineen, jonka hahmottaminen kutsui tilassa kuljeskeluun.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen tilajärjestelyä voi hyvällä syyllä kutsua ympäristönomaiseksi. Käsite on peräisin teatterin tutkijoilta Peter Eversmanilta ja Arnold Aronsonilta, jotka jäsentävät esityksen tilaratkaisua joko suoraan edestä nähtäväksi (*frontal*) tai ympäristönomaiseksi (*environmental*). Eversman pitää kyseistä jakoa tilan organisointiin liittyvänä kysymyksenä, joka määrittää näyttämön ja katsomon

¹⁵³ Työryhmässä käytettiin myös nimitystä esitysinstallaatio, jolla viitattiin kuvataidenäyttelyyn galleriatilassa. Tämä on yksi esimerkki siitä, miten kuvataiteen näkökulmat vaikuttivat esityksen taustalla.

suhdetta. Eversman käyttää tilan rakenneulottuvuutta ja tilan käyttöulottuvuutta, kahtena perusakselina, joiden avulla hän luo nelikentän esitysten tilalliseen luokitteluun. Ensimmäinen akseli liittyy nimenomaan liukumaan frontaalin ja ympäristönomaisten välillä jälkimmäisen kuvatessa toisen ajan ja paikan illuusion suhdetta esitystilanteen reaaliaikatilaa. (Arlander 1998, 14–15)

Aronson puolestaan tarkastelee esityksen ympäristönomaisuutta katsojien näkökulmasta. Ympäristönomainen näyttämöllepano edellyttää, että yleisö ei pysty näkemään tai ottamaan esitystä haltuunsa yhdellä kertaa, koska he ovat sijoittuneet esityksen sisälle. Ympäristönomaisten esityksen katsojalta edellytetään valintoja. (Arlander 1998, 14–15) Aronson jäsentää ympäristönomaisuuden viisi astetta, jotka ilmentävät sitä, missä määrin katsojat ovat esitystilan ympäröiminä. Asteet ovat: havaittu ympäristö, vihjattu ympäristö, yhtenäistila, koettu ympäristö ja ympäröivä tila. Aronsonin jäsentelyitä taiteellisessa tohtorintutkinnossaan soveltanut ohjaaja Annette Arlander on huomauttanut, että jatkumoissa ympäristönomaisuuden ajattellaan lisääntyvän asteittain, mutta ne eivät sulje toisiaan pois. Esitys voisi toteuttaa siten useampia ympäristönomaisuuden asteita. (Arlander 1998, 36) Hän lisää myös, että ”käsitteet suoraan edestä nähtävä ja ympäristönomainen liittyvät sekä näyttämö-katsomo -suhteeseen että esittäjä-katsoja -suhteeseen. Katsoja voidaan pyrkiä asettamaan esityksen kehyksen sisä- tai ulkopuolelle sekä tilallisin ja skenografisin keinoin, että esittämisen ja puhuttelutavan avulla.” (Arlander 1998, 43)

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen näyttämöratkaisua voi tarkastella Aronsonin ympäristönomaisuuden viidennen vaiheen, ympäröivän tilan, mukaan. Näyttämö oli samaan aikaan sekä katsomo että esiintymisalue, yleisöä ei ole eristetty omaan katsomoonsa (Arlander 1998, 36). Tilaratkaisua voi kuvata myös esiintyjän ja tilasuhteen näkökulmasta täysin ”yhteisesti jaetuksi tilaksi”, kuten teatterintutkija Richard Schechner kuvaili ympäristönomaisten teatterin ominaisuuksia 1960-luvun lopussa (Schechner 1968, 41–64).¹⁵⁴ Tämä toteutui joidenkin esiintyjien tavassa

154 Aronsonin ja Eversmanin ympäristönomaisten esitysten tilaratkaisun ja organisointijäsennysten taustalla vaikuttavat Richard Schechnerin jo kuusikymmentäluvulla julkaisemat ympäristönomaisten teatterin (environmental theatre) kuusi aksioomaa (Schechner 1968, 41–64). Nämä aksioomat Annette Arlander on kääntänyt suomeksi esityksen ja tilan suhdetta käsittelevän taiteellispainotteisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa osassa seuraavasti:

1. Teatteritapahtuma koostuu toisiinsa sulautetuista transaktioista.
 2. Tilaa käytetään kokonaisuudessaan esitykseen ja kokonaisuudessaan yleisölle.
 3. Esitys voi tapahtua joko täysin muokatussa tai ns. löydettyssä tilassa.
 4. Fokus on muuntuva ja vaihteleva.
 5. Kaikki tuotantoelementit puhuvat omaa kieltään.
 6. Tekstin ei tarvitse olla produktion lähtökohta tai päämäärä, tekstiä ei ehkä ole lainkaan.
- (Arlander 1998, 36) *Pelto – ankara moraliteetti* noudatti useita aksioomia, lukuun

luoda väliaikaisia esiintymisalueita yhteiseen tilaan. Toisaalta *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäinen näytös edusti myös hajasijoitettua näyttämöllepanoa, koska osa esiintyjistä asettui pysyvämmiin tiettyihin asemiin tilassa. Aronsonin toinen ympäristönomaisuuden päämuoto toteutui myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen kohdalla. Esitys tapahtui samaan aikaan kahdessa eri tilassa, teatterisalissa ja aulassa, jolloin se edusti edellisten lisäksi monitilanäyttämöllepanoa (multi-space-staging) (Arlander 1998, 36).

Omina sisääntuloaikoinaan teatterisaliin ohjattu yleisö saattoi saapumisensa jälkeen kuljeksia vapaasti ja katsoa esitystä haluamastaan suunnasta. Aulatilassa tapahtuvan esityksen osan katsomista ei rajoitettu millään tavalla. Aronson erottaa monitilanäyttämöllepanon neljä katsomiseen liittyvän liikkeen päätyyppiä (Arlander 1998, 36–37):

- 1.) Liikkumaton yleisö-liikkumaton esitys.
- 2.) Liikkumaton yleisö-liikkuva esitys.
- 3.) Liikkuva yleisö-liikkuva esitys.
- 4.) Liikkuva yleisö-liikkumaton esitys

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäinen näytös toteutti selvästi yhdistelmää useammasta tyyppistä. Yleisö joutui pääsääntöisesti liikkumaan esitystiloissa, esimerkiksi aulatilasta näyttämötilaan sekä jälkimmäisen sisällä. Katsojat saattoivat kuitenkin päättää jäädä paikalleen pitkiksi ajoiksi esitystiloissa. Esitys pysyy monilta osin liikkumattomana, suhteessa katsojiin, mutta ajoittain jotkut esiintyjät siirtyivät alueilta toiselle ja jopa toiseen tilaan, jolloin kyseinen esityksen osa siirtyi yleisöön nähden.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisessä näytöksessä yhdestä suunnasta tarkasteltavan katsomon frontaali näkökulma hajosi lukuisiin yksilöllisiin, katsojan mukana liikkuviin, ympäristönomaisiin näkökulmiin. Tämä vaikutti valosuunnittelun valmistamiseen, tarkasteluun ja kokemisen tapaan. Valotilanteen sommittelu ja ohjelmointi eivät voineet perustua enää oletukselle, että katsojat näkevät esityksen yhdestä suunnasta. Yhtenäistä ja samansuuntaista näkölinjaa valopöydän käyttäjän ja katsojien näkökulman välillä ei enää muodostunut. Katsojien vaihtelevat sijainnit ja katseen suunnat tuottavat vaihtoehtoisia huomion kohteita. Läheisen tai kaukaisen kohteen huomioarvo vaihteli jatkuvasti. Kanssakatsojat olivat koko

ottamatta löydetyn tilan ulottuvuutta. Lisäksi käsitys fokuksensiirroista ei noudattanut ajatusta, että huomiota keskitetään yhteen kohtaan. Fokuksia oli useita, eikä niitä asetettu tärkeysjärjestykseen.

ajan näkyvissä, jolloin heidän liikkeensä ja reaktionsa tulivat myös osaksi katsomiskokemusta.

Esityksen vastaanotto näköaistin avulla sai rinnalleen muita aistihavaitsemisen muotoja. Ensimmäisessä näytöksessä oli mahdollista päästä hyvin lähelle esiintyjä. Näyttämötoiminnan aiheuttamia ääniä oli mahdollista kuulla täysin toisella herkkyydellä kuin puheteatterissa yleensä. Esiintyjät ja esineet oli mahdollista haistaa ja tuntea hengityksen tai liikkeen aiheuttamat ilmapirtaukset iholla. Aistihavaintojen monipuolistuessa ne kilpailivat huomiosta toisella tavalla kuin yleensä.

Pelto – ankara moraliteetin esitysympäristö oli materiaalisesti ja sommittelullisesti runsas; Kaisa Illukan suunnittelema laaja ja moniulotteinen lavastus käytti näyttämötilaa monipuolisesti eri korkeustasoilla ja eri suuntiin. Esiintyjä oli paljon ja heidän toimintansa hajaantui tilan eri puolille ja sen ulkopuolelle aulatilaan. Katosta roikkui lavaste-elementtejä, joiden pintaan heijastettiin videokuvaa ja näyttämölattian alle oli rakennettu kasvihuone, jonka vihreän viljan keskellä nukkuvan esiintyjän saattoi nähdä vain lattiapintaan upotetun pleksi-ikkunan läpi. Ison puisen lattiatason yhdelle sivulle pystytetyn seinän osat liukuivat lomittain, paljastaen tai peittäen. Katsojan katseen tielle saattoi osua esitystilan osia, lavaste-elementtejä, esiintyjä tai toisia katsoja riippuen hänen sijainnistaan tilassa.

Katsojat näkivät valosomittelut lavastuksen tavoin eri suunnista. Pyrin valosuunnittelussani siihen, että suunnat ja sävyt muodostivat oman luonteensa omaavia, selkeästi hahmotettavia kokonaisuuksia, valoelementtejä.¹⁵⁵ Katsomiskulmien monistumisen myötä käytin valosuunnittelussani runsaasti lähes pystysuoria heitinsuuntauksia. Tähän oli kaksi syytä. Pystysuora valo muotoili kohteensa samalla tavalla eri suunnista nähtynä. Pystysuunnan jyrkkä laatu vaikutti myös sopivan esteettisesti *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen tematiikkaan ja muutokieleen.

En pyrkinyt kuitenkaan rakentamaan valon suuntia täysin samanlaisiksi eri puolilta nähtynä. Halusin, että tilaan muodostuisi myös vinoja ja diagonaalisia suuntia, jotka näyttivät erilaisilta eri näkökulmista. Pystysuunnat auttoivat selkeyttämään visuaalista sommittelua siten, että vinoille tai sivusuuntaisille valon suunnille ja niiden tuottamille varjoille jäi enemmän tilaa. Liian monet viistot valon suunnat olisivat kumonneet toistensa vaikutuksen ja tuloksena olisi ollut mielenkiinnoton tasavalo, joka häivyttää kohteiden plastisuutta ja varjoja. Monet

155 Valoelementin saattoi muodostaa yksittäinen heitin tai heitinryhmä, kuten ovenkarmin taakse suorakaiteen muodostava, kalvolla Lee 182 punaiseksi sävytetty valo, tai suurelle lautatasolle rajautuvat, kääntökalvolla Lee 201 varustetut kaksikymmentäviisi profiiliheitintä. Valoelementeistä saattoi yhdistää myös laajempia kokonaisuuksia: kapeiden lautapolkujen valaistuista osista muodostui tarvittaessa pidempiä visuaalisia linjoja.

valon suunnat eivät tavallisesti ole ongelma, koska kaikki heittimet eivät ole päällä samaan aikaan. Halutessani pysyttäytyä staattisessa valotilanteessa ja käyttää silti mahdollisimman monia heittämiä ja valoelementtejä, heittimien optiset ominaisuudet ja suuntaus muodostuivat hyvin tärkeiksi. Käytin staattisen valotilanteen luomisessa valopöytää säätämään heittimien ja valoelementtien keskinäisiä intensiteettejä.

Katsojen kuljeskelu muutti valon visuaalista suhdetta myös esiintyjään. Halusin ulottaa ajatuksen ympäristönomaisuudesta lähemmäs kokemusta ympäristössä liikkumisesta. Tämä näkyy *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä erityisesti valonheitinten suuntauksissa, joista monet oli kohdistettu ensisijaisesti lavastuksen pinnoille ja sen osiin. En pyrkinyt seuraamaan esiintyjää valolla rakennetun ympäristön ulkopuolelle, vaikka käyttämäni katulamput tuottivat vaakasuuntaista täytevaloa, vaaleista puupinnoista heijastuvan hajavalon lisäksi. Tällä on yhteys arkipäiväiseen havaintoympäristöömme, jossa sattumanvaraisen runsaat valon ja varjon vaihtelut luovat yksityiskohtien kirjoa. Jaksamme katsella sitä ja kuljella sen keskellä tiedostamatta mielenkiintoamme. Havaintokentässämme näkyvän ihmisen tai yksityiskohdan jäädessä varjoon, hyväksymme asiantilan. Emme sovelta siihen esityskonventiolle tyypillisiä vaatimuksia esiintyjän tai näyttämön näkyvyydestä.

Havaitsijan liikkeen synnyttämä aika ja visuaalinen muutos arkkitehtuurin näkökulmasta

Katsojien näkökulmien hajautuessa *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäistä näytöstä olisi ollut vaikeaa paimentaa valosuunnittelun perinteisillä ajan hallinnan tavoilla. Valotilanteiden vaihtoihin liittyvät ajoitukset tai sommittelun muutokset olisivat tavoittaneet yleisön lähtökohtaisesti vaihtelevalla tavalla. Esitystilat levittäytyivät näyttämöksi tavalla, joka teki mahdottomaksi havaita sitä yhdellä silmäyksellä. Vaikka huvimajalta aukeava näkymä paljasti esitystilan laajasti, katsottavana oli vain yksi puoli näyttämötilaan rakennetusta esitystilasta. Huvimajasta ei voinut nähdä aulatilaa, eikä sieltä voinut havaita lattiakannen alapuolista viljapeltopalstaa. Esitystilan katsominen edellytti tilan horisontaalisen katsomiskulman lisäksi myös ylä- ja alasuuntien tarkkailua. Pään kääntäminen ja katsomisen paikan vaihtaminen muodostuivat välttämättömäksi, jolloin katsojalle annettiin suurempi vapaus tehdä valintoja näkemänsä suhteen.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisen näytöksen staattisena pysyvä valaistus näyttäytyi omassa katsojakokemuksessani alati muuttuvana. Katsojan vapaa liikkuminen, katseen suunnat sekä kuljeskelun tempo pysähdyksineen loivat yksilöllistä valodramaturgiaa, jonka eri vaiheiden täsmällisiä laatuja olisi ollut mahdollista ennakoida. Esitysympäristö piti sisällään useita kiintopisteitä ja arkkitehtonisia jäsennyksiä, jotka muodostivat alueita, reittejä ja ajallisia suhteita.

Arkkitehtien Helmer Stenrosin ja Seppo Auran (1987) mukaan ympäristössä liikkuminen on passiivista niin kauan kun ihmismieli ei osallistu liikekokemukseen. Liikkuminen muuttuu aktiiviseksi kun kulkija huomioi ja painaa mieleensä reitin varrella näkyviä maamerkkejä. Aktiivista kokemusta synnyttävät myös peräkkäisten liikejaksojen lomittuminen sekä koko liikkumisepisodin hahmottuminen esteettiseksi kokonaisuudeksi. Heidän mukaansa ”liikkumisepisodi” on tapa jolla liikkuva ihminen hahmottaa ympäristöään. (Stenros & Aura 1987, 118, 141) Liikkuminen muuttaa havaintoamme ympäristön kohteiden keskinäisistä suhteista ja sijainneista. Liike saa meidät kokemaan aikaa joutuessamme palauttamaan mieleemme aiemmin kokemiamme ”näkymä-jaksoja” ja ennakoidessamme tulevia jaksoja. (Stenros & Aura 1987, 116)

Liikkeen merkitys ympäristön hahmottamisessa on mahdollista ottaa huomioon suunnittelussa. Jotta suunnittelija osaisi ottaa huomioon liikkumisjaksojen vaikutuksen, on tärkeää asettua liikkujan kokemusmaailmaan. Jalankulkijan katselukulma määrittelee hänen suhteensa rakennuksiin kun hän lähestyy tai ohittaa niitä.

”Kaikkein aktiivisinta liikkumisympäristön kokeminen on silloin, kun peräkkäiset maamerkit, näkymät, tilavaikutelmat, rakennusmassat ja liikkumisjaksot lomittuvat mielessämme episodiksi, so. muistinvaraiseksi järjestyneeksi kokonaisuudeksi, jolla on alku, keskikohta ja loppu.”

(Stenros & Aura 1987, 141)

Huomio kokijan katselukulmiin asettautumisesta on oleellinen myös valosuunnittelun näkökulmasta. Se yhdistää kuitenkin kaksi toisilleen vierasta tavoitetta: katsojan vapauden ja ennakointiin pyrkivän suunnittelun. Stenrosin ja Auran käsityksessä korostuu tila-ajallisen kokemuksen manipuloinnin ajatus aivan kuten valosuunnittelussa. Katsojan liikkuminen ympäristössä nähdään ennakoitavina reiteinä, jolloin reittien varrella olevia visuaalisia kohteita muokkaamalla voidaan vaikuttaa tila-ajalliseen kokemukseen. Rakennetun ympäristön suunnittelussa näyttää korostuvan oletus sitä, että katsoja valitsee hänelle rakennetut reitit. Aikasuhdetta rakennetaan ennakoituille oletuksille liikkujan käyttäytymisestä: hänen kulkemisensa nopeudesta ja rytmistä.

Mikäli *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen tilajärjestely ja yleisösuhte olisi perustunut enakkoon määrätyle katsomisen reitille, hahmottamisen tapa olisi ollut pitkälle sama. Toki tilaan muodostui joitain ehdottomia esteitä, jotka synnyttivät osittaisia reittejä. Huvimajan näköalapaikalle pääsi ainoastaan portaita pitkin. Tikkuja veistävän käsityöläisen koroke oli niin korkea että se piti kiertää. Iltaanäytöksen katso-moalueella makaavat kivenmurikat valtasivat peileineen oman tilansa. Kiinni vedetty liukuseinä ohjasi katsojien kulkua pitkittäissuunnassa ja sen vieressä roikkuva vilja-kehys roikkui niin alhaalla, että keskimittainen katsoja mieluummin kiersi sen. Katsojat eivät päässeet laskeutumaan pleksilattian alla vihertävään viljapeltoon eivätkä he voineet kulkea esitystilan seinien läpi aulaan. Nämä esitystilan fyysiset piirteet rajasivat selvästi liikkumista ja tuottivat ennakoitavia reittejä kuten arkkitehtuurissa ja kaupunkisuunnittelussa rakennukset, tiet, aidat ja luonnonesteet.

Pidättäydyin valosuunnittelussani kuitenkin tekemästä pitkälle meneviä oletuksia katsojan käyttäytymisestä. Vaikka otin huomioon katsojien liikkumisen esteet, havaintotasot sekä rakensin löydettäväksi tarkoitettuja ja oletukseni mukaan luokseen kutsuvia näkökulmia, en voinut hallita havaintopisteiden ja reittien moninaisuutta. Tilaa hallitsevat tasot ja korokkeet olivat riittävän matalia, että niiltä saattoi laskeutua lattian tasolle. Katosta roikkuvan kuution alla mahtui kävelemään ja liukuseinärakenteen taakse pääsi helposti sen aukosta läpi kulkemalla. Osa valolla esiin nostetuista reiteistä, kuten lautapintaiset tasot ja askelmiksi asetetut kivet, ehdottivat kulkemista niiden päällä. Hämärään tilaan saapuessa katsojien oli luonnollista kulkea aluksi reittiä, jonka he näkivät. Tämä loi turvallisuuden tunnetta ja rauhoitti yleisöä altistumaan havainnoille.

Valaistut reitit olivat olemassa myös siksi, että ne antoivat muodon ja luonteen niiden ulkopuolisille alueille.¹⁵⁶ Samalla tavalla kuin lapsi voi leikkiessään kuvitella huonekalujen ja esineiden olevan saaria lattiapinnan edustamassa meressä ja hyp-pii niitä pitkin, jätin *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen lavastuksen lattiapinnan valosuunnittelussani tummaksi ja varjoisaksi. Tumma lattiapinta ei välittömästi kutsunut astumaan sille, mutta se ei ollut kiellettyä. Osoitetuilta reiteiltä sivuun astuminen oli helppoa ja toisinaan tilan kohteiden tarkastelu edellytti poikkeamista. Jonkin ajan kuluttua katsojien silmät olivat mukautuneet valaistukseen ja he uskalsivat astua myös valaistuksella ja lavastuksella osoitettujen reittien sivuun.

¹⁵⁶ Visuaalisessa kaksikulotteisessa sekä kolmiulotteisessa sommittelussa käytetään positiivisen ja negatiivisen tilan käsitettä. Kyse on tilallisten hierarkioiden tasoittumisesta, joka ilmenee modernissa arkkitehtuurissa tilan mieltämisenä positiivisena elementtinä. Kuvion tai materiaallisen kohteen edustamaa (pyhää)paikkaa ei enää arvotettu sen ympärillä olevan tyhjän (profaanin) tilan tai taustan edelle. (Stenros & Aura 1987, 74)

Valon ja varjon vaikutus katsojien reittivalintoihin oli näin aluksi merkittävämpi, mutta heidän tekemänsä reittivalinnat ja järjestykset muuttuivat itsenäisemmiksi esityksen kuluessa.

Kohteiden havaitsemisen järjestys ja havaintojen ajoitukset jäivät myös valosuunnittelun kontrollin ulkopuolelle. Katsojat eivät kävelleet installaatiomaisessa esitystilassa yhtä päämäärätietoisesti ja ripeästi kuin ulkotilassa, jossa kävelemisen yleisimpänä tarkoituksena on paikan vaihtaminen. He pysähtelivät ja viipyivät tilan eri kohdissa ja siirtymiset tapahtuivat korostetun rauhallisessa tahdissa. Heillä oli aikaa havainnoille sekä niiden täydentämiselle kulkemalla reittejä uudelleen tai varioimalla niitä. Esitysympäristö ja sen staattinen valotilanne tarjosivat ajallisen taustan joka rauhoitti kuljeskeluun ja oleskeluun. Esiintyjien toiminta ja äänimaa- ilma tarjosivat muutosta ja dynamiikkaa, mutta ne toteutuivat toistuvissa jaksoissa. Kuunnelman kaltainen äänimaisema toistui esityksessä kahdenkymmenen minuutin mittaisena jaksena. Äänelliset tapahtumajaksot määrittivät myös yksittäisten esiintyjien toimintaa. Syklinen toistuminen poisti tapahtumilta ainutkertaisuuden painolastia, vaikka tarkkaan ottaen toistuvat tapahtumat eivät koskaan toteutuneet täysin samanlaisina. Toistumisen seurauksena samaan aikaan joka puolelle levittäytyvän esityksen kokeminen rauhoittui: havaintoihin saattoi palata, joten niiden ahnehtimiseen ei ollut tarvetta.

Liikkumattomuus sisältää odotuksen muutoksesta

Anthony Howellin (2002) ajatukset esitystaiteen¹⁵⁷ perustekijöistä (primaries of action)¹⁵⁸ vaikuttivat *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen periaatteisiin pääasiassa esiintyjäntöön alueella, mutta niillä oli myös vaikutuksensa valosuunnitteluuni.

¹⁵⁷ Howell käyttää englanninkielistä nimeä performance art, joka liittyy selvästi kuvataiteen kentän teoskäsitteitä laajentaviin virtauksiin 1960-luvulta eteenpäin, jotka voidaan nimetä performanssitaiteeksi. Howell ei käytä kuitenkaan termiä live art, joka identifioituu uudempaan esitystaiteeseen. Performance art viittaa nykyään ”vanhan koulukunnan” tai ”valkoisen miehen” performanssitaiteeseen. Live art käsittelee enemmän nyky-yhteiskuntaan liittyviä rotu, sukupuoli- ja identiteettikysymyksiä teoreettisia keskusteluja hyväksi käyttäen. Suomen kielessä kiistatonta käännöstä ei ole vielä muodostunut. Performanssitaiteella tarkoitetaan usein tiukasti kuvataiteen kontekstissa toteutuvaa taidetoimintaa, jolle on muodostunut omat konventionsa. Esitystaide termin käyttämistä kritisoidaan myös halusta ylläpitää keinotekoisia etäisyyttä nykyteatteriin ja siten teatterin traditioon. Käytän käännöstä esitystaide, koska uskon taidekenttien rajamaastoon jo syntyneen jotain erityistä, joka ammentaa käyttövoimaansa kummastakin traditiosta.

¹⁵⁸ Howel vertaa perustekijöitä maalaustaiteen perusväriin, joita ei voida synnyttää muita värejä sekoittamalla (Howell 2002, viii)

Howell kutsuu keskeisiä osatekijöitä liikkumattomuudeksi (stillness), toistoksi (repetition) ja epäjohdonmukaisuudeksi (inconsistency). Esityksen ensimmäisen näytöksen staattista valotilannetta voi tarkastella suhteessa erityisesti Howellin liikkumattomuuden käsitteeseen. Liikkumattomuus toimii toiston ja epäjohdonmukaisuuden perustana, josta kumpikin toiminta voi käynnistyä ja johon ne voivat jälleen palata (Howell 2002, 7).

Howellin liikkumattomuutta ja *Pelto – ankara moraaliteetti* -esityksen staattista valosuunnittelua voi tarkastella helposti liian yksiulotteisesti, huolimatta siitä, että niiden oletettu pysähtyneisyyden tila sisältää lukuisia eri sävyjä. Samoin kun hahmotan staattisen valosuunnitteluni sisältävän dynaamisia ja muuttuvia visuaalisia laatuja, liikkumattomuus ei näyttäydy myöskään Howellille yhtenä laatuna. Hän erittelee erilaisia liikkumattomuuksia.

Liikkumattomuus voi olla luonteeltaan pysähtynyttä toimintaa, jossa esiintyjän esiintyminen on jähmettynyt paikalleen. Tällöin esiintyjästä tulee todistajan kaltainen sivustaseuraaja, joka kuuntelee ja katselee näyttämötapauksia. Tämä liikkumattomuuden muoto on havaittavissa myös perinteisissä teatteriesityksissä, jossa kanssanäyttelijät pysähtyvät seuraamaan yhden puhuvan näyttelijän liikkumista. (Howell, 2002, 1) Liikkumattomuus voi olla myös meditatiivinen mielentila, joka syvenee kun esiintyjä asettuu asentoon, jossa hän voi pysyä pitkiä aikoja. Liikkumattomuuden muotoja ovat myös ponnistelun jälkeinen herpaantuminen jota ilmentää esimerkiksi harjoituksen jälkeen lattialle laskeutuminen. Rentoutunut lepääminen silmät kiinni herättää katsojassa assosiaatioita uneen, pyörymiseen, mutta se simuloi myös kuolemaa. Jälkimmäiseen liittyen Howell mainitsee jäykän liikkumattomuuden, joka voi ilmetä mielenvikaisuuteen liittyvänä jännittyneenä kouristeluna tai kuolemanjäykkyytenä. Kuoleman kaltaisesta liikkumattomuudesta puuttuu mietiskelevä taso, mutta se pitää sisällään uudelleenheräämisen odotuksen. Esitystaiteessa tämä virkoamisen ja uudelleen käynnistyvän toiminnan odotus liittyy oleellisesti liikkumattomuuden kaikkiin puoliin. (Howell 2002, 1-2) Tämä voidaan liittää esityksiin laajemmin: pysähtyneisyyteen ja staattisuuteen liittyy odotus toiminnan synnyttämästä muutoksesta. Pysähtyneisyys saattaa tuodittaa katsojan tylsyyteen, mutta kantaessaan mukanaan odotusta jostakin, se voi myös ladata tapahtumattomuuteen voimakkaan jännitteen.

Howellin perustekijät liittyvät ensisijaisesti esiintymiseen, mutta niillä on vaikutuksensa myös esityksen ajalliseen järjestämiseen. Liikkumattomuus on pysäyttänyt toiminnan, mutta käsityksemme ja kokemuksemme ajasta väreilee ympärillä edelleen. Liikkumattomuuden tila koetaan pysähtymisenä koska side toiminnan ja ajankulumisen välillä mielletään itsestään selväksi. Kun katsomisen kohde pysähtyy,

tarkastelijan aika ei kuitenkaan pysähdy, huolimatta siitä, että ajan pysähtymiseen viitataan usein veistosten ja valokuvien katselemisen kohdalla. Liikkumattoman henkilön katseleminen saattaa synnyttää epäkotoisuutta,¹⁵⁹ johon Howell viittaa performanssitaiteilijoiden Gilbert & Georgen *Underneath the Arches* -teoksen yhteydessä (Howell 2002, 4–5). Ristiriita katsojien liikkumisen ja esiintyjien liikkumattomuuden välillä on oudolla tavalla pysäyttävää kuten taiteilijaparin performanssit osoittavat. Omalla kohdallani muistan samankaltaisen kokemuksen Terike Haapojan esitysinstallaatiossa *Diakronia eli Ajan valvomisesta* (2005), jossa olin lumoutunut esiintyjän ja kiven rinnakkain tapahtuvasta liikkumattomuudesta.¹⁶⁰

Verratessani *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen staattista valosuunnitteluni Howellin liikkumattomuuteen, voin hahmottaa jotain yhteyksiä. Yksi yhteys liittyy liikkumattomuuden suhteellisuuteen. Valonohjausta pahtuman jälkeinen valotilanteen näennäinen muuttumattomuus sisälsi alituista sähköistä liikettä. Tapa jolla esitystilassa näkyvä valotilanne pysyi aktiivisena, piti sisällään pientä sähköistä liikettä, joka on verrattavissa liikkumattoman esiintyjän elintoimintoihin, hänen verenkiertonsa sykäyksiin ja hengitykseen. Valotilanteen palaessa, valopöydän muistiin tallennettua ohjaustietoa välittyi himmentimille jatkuvissa tiheissä jaksoissa, riippumatta siitä, oliko datavirran sisältö muuttunut.¹⁶¹ Valonohjausinformaation perusteella himmentimet annostelivat heittimille sähköä ja ylläpitivät osaltaan pientä sähköön vaihtojännitteen aaltoilun liikettä. Tässä mielessä valotilanteen liikkumattomuus piti sisällään havaitsematonta liikettä muistuttaen liikkumattoman ihmisen elimistön ylläpitämiä elintoimintoja.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen pitkäkestoista valotilannetta voidaan ajatella tavalliseen valotilanteiden käyttötapaan verrattuna liikkumattomuuden tilana. Linearisesta valotilanteiden ohjelmoinnin ja ajamisen ketjusta poiketen, staattinen valotilanne oli tarkoitettu toimimaan ilman edeltävää tai sen jälkeen tulevaa valotilannetta. Staattinen valotilanne muodosti *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen esitystilaan tietynlaisen maiseman tai ympäristön, jossa valon liikkumattomuus toimii esiintyjien, katsojien suorittamien aktiivisten toimintojen, ja niihin liittyvien tois-

159 Epäkotoisuuden (saks. unheimlich, engl. uncanny) käsite on peräisin Sigmund Freudilta, jolla tarkoitetaan outoa ja epämukavaa kokemusta jostakin, joka on samanaikaisesti sekä tuttu, että vieras.

160 Kivien liikkumattomuus oli läsnä myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen aamunäytöksessä, jossa murikat peilailivat itseään puukehyksisistä peileistä iltanäytökseen rakennettavan katsomon paikalla. Iltanäytöksessä samoja peilejä käyttivät esiintyjät.

161 Yhteyden katketessa useimmat himmentimet säilyttävät viimeisen vastaanottamansa tiedon, jolloin viimeisin valotilanne jää näkyviin. Liikkumattomuus toteutuu tällöin ohjausjärjestelmän tasolla esiintyjää totaalidemmin.

tojen ja epäjohdonmukaisuuksien perustana. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valotilanne edusti liikkumattomuutta kuitenkin käytännössä vain valonlähteiden intensiteettien ja ohjaustiedon muuttumattomuuden suhteen. Esiintyjät ja katsojat valonheitinten edessä tuottivat varjoja tilaan ja varioivat valotilannetta. Samoin valotilanteen sisällä tapahtui muutosta. Valoa ”manuaalisesti” rajaavat valon ohjauksen välineet: ”sälekaihtimet”, kääntyvät heijastinluukut ja valotasojen päällä siirreltävät halot ja vilja, muuttivat valotilanteen sommittelua ja loivat valotilanteen sisälle omia ajallisia jaksoja ja ajoituksia. On tärkeää huomioida, että juuri valotilanteen liikkumattomuus toi esiin esiintyjien ja katsojien toiminnan ja tilasuhteen vaikutuksen – ja vahvasti staattisen valotilanteen dynaamisuutta

3.8 HAVAINTOJANI PELTO – ANKARA MORALITEETTI -ESITYKSEN STAATTISESTA VALOSUUNNITTELUSTA:

Kaksi toisistaan poikkeavaa¹⁶² valonkäytön strategiaa *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valosuunnittelussani havainnollisesti selvästi, miten esitys voidaan toteuttaa samaa aihepiiriä, esiintyjä, materiaaleja ja tilaa käyttäen eri tavalla. Vaikka esityksen kaksi näytöstä eivät pyrkineet kahteen versioon samasta asiasta (ne olivat tarkoitettu koettaviksi peräkkäin), ne koostuivat monessa suhteessa samoista komponenteista. Se, mikä poikkesi radikaalisti, liittyi erityisesti tilan- ja ajankäyttöön. Samalla muuttuivat yleisösuhte sekä valosuunnittelun tavoitteet. Kun *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen toinen näytös toteutti valosuunnittelussa tavallista tapaa sommitella esitystilaa ja -aikaa aktiivisesti tapahtumia seuraavilla valotilanteiden vaihdoksilla, ensimmäisen näytöksen staattinen valosuunnittelun sisälsi, hieman yllättävästi, perusluonteeseensa liittyviin oletuksiin nähden myös dynaamisia ja aktiivisia puolia. Valosuunnittelun asetelma oli mustavalkoisuudessaan johdatteleva: aamunäytös oli muuttumaton ja staattinen, iltanäytös oli muuttuva ja dynaaminen.

Havaintoni *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen muuttumattomasta valaistuksesta ei pitänyt yhtä staattisuuteen liittyvien stereotyyppisten käsitysten kanssa. Valaistuksen näennäinen staattisuus näytti sisältävän ajallisia vivahteita ja paikoin dynaamisia muutoksia. Eesityksen katsominen ei vaikuttanut tylsältä, mikä oli osittain keskittyneiden esiintyjien, valitun tilajärjestelyn ja katsojasuhteen ansiota. Ne eivät kuitenkaan selitä täysin staattisen valaistuksen viehättävyyttä. Vaikka valotilanteiden vaihtumisen avulla ei liikuteltu huomiopistettä,

162 Eroa rakensivat myös muut tekijät, kuten esimerkiksi näytösten normaalia suurempi ajallinen etäisyys toisistaan sekä tilajäsennyksen, katsojasuhteen ja esittämisen tavan muutokset.

rajattu näyttämöä tai rytmitetty tapahtumia, visuaalinen näyttämökuva näytti imeytyvän tapahtumiin ja muuttuvan niiden mukana. Silti valopöydässä paloi yksi ja sama tilannenumero läpi näytöksen.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisen näytöksen kolmen tunnin pituinen valotilanne tuntui näin yhdistävän kahta, toisilleen vastakkaista tekijää. Ne vaikuttivat lähentyvän toisiaan ja ilmentyvän rintarinnan. Se mitä ymmärsin perinteisesti staattisena, ei *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valosuunnittelussa näyttäytynyt pysähtyneenä tai paikalleen jähmettyneenä. Tämä havaintoni sai minut ajattelemaan, että valotilanteen staattisuus ja ajalliset ja laadulliset muutokset, eivät sulje pois toisiaan. Kutsun tätä yhteensulautumaa dynaamiseksi staattisuudeksi, mikä värittää huomioitani ja ymmärrystäni *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valosuunnittelusta.

Kuten olen edellä osoittanut, staattiset ja dynaamiset ajalliset toimintamallit ovat esiintyneet valon käytön perinteessä jo kauan. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valosuunnittelussa käyttämäni ratkaisut ovat esimerkkejä tutuista ainesosista rakennetuista uusista sovelluksista. Olen samalla pyrkinyt avaamaan kokemuksiini perustuen staattisen valaistuksen koostumusta ja ymmärtämään sen ristiriitaista dynamiikkaa. Staattinen valaistus pystyy tarjoamaan liikkuvan, muuttuvan ja dynaamisen tila-ajallisen suhteen esitykseen.

Staattisen valotilanteen dynaamisen sommittelun piirteitä

Valosuunnittelu toteuttaa samaa päämäärää kuin esitys yleensä; esitys ei ole tahdoton tapahtuma vaan se pyrkii eri keinoin vaikuttamaan tietyllä tavalla katsojiinsa. Valosuunnittelun tapauksessa manipuloinnin mahdollisuudet ovat huomattavan laajat, mikä ei ole jäänyt ohjaajilta, koreografeilta ja lavastajilta havaitsematta 1800-luvun lopulta asti. Valaistuksen muutokset on nähty jo pitkään esityksen dramaturgisen jäsenyyksen ja ohjaajantyön oleellisena tukijana.¹⁶³ Erityisen käyttökelpoiseksi on osoittautunut valonohjauksen kehityksen myötä nopeutunut valotilanteiden hallinta, joka yhdistää kaksi lyömätöntä valonkäytön ominaisuutta: valon aineettoman joustavuuden ja muutoksen nopeuden. Samalla kohtaavat tehokas kaksikko - visuaalinen ja ajallinen sommittelu.

Valosuunnittelun vallitsevassa käytännössä valotilanteiden vaihdoksilla tavoitetaan tilan rajauksen ja huomiopisteen ohjauksen ohella myös esityksen aikaan

¹⁶³ Tarkoitan esimerkiksi Adolphe Appian (Beacham 1994, 59–61, 215, 238), Sakari Puurunen (Puurunen 1966) ja Kaisa Korhosen (1993, 356) käsityksiä valon ja esityksen suhteesta.

liittyvä tapahtumisen taso. Muutoksen tekeminen on keskeinen keino, jolla valo tavoittaa esityksen ajallisen kulun, kerronnan ja liikkeen. Visuaalinen muutos tuottaa tila-ajallista muutosta, jonka kestot ja rytmit tulevat havaittavaksi. Tilanteen vaihtumisella luodaan esityksen rytmiä ja visuaalisuuden ajallista kompositiota. Valotilanne hahmottuu edeltävän ja tulevan tilanteen komposition eron avulla (Palmer 1985, 113).

Kun valosuunnittelu pitäytyy yhdessä valotilanteessa, kuten *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisessä näytöksessä, kaikki edelliset päämäärät jäävät vajaiksi. Vallitsevan käytännön aikakäsitys vaikuttaa siten yksipuoliselta, se ei tunnista juurikaan muita tapoja käyttää valoa. Tilanne on havaittavissa valosuunnittelukirjallisuudessa selvästi.¹⁶⁴ Palmerin huomiot staattisesta sommittelusta ja sen visuaalisten muotojen synnyttämästä liikkeestä (Palmer 1985, 111–112) ovat poikkeus valosuunnittelukirjallisuudessa esitetyistä käsityksistä.¹⁶⁵ Samanhenkinen yksittäinen toteamus esiintyy Frederick Benthamin oppikirjassa: staattisen ja valkoisen valon käyttäminen balettiesityksissä saattaa olla perusteltua itsetarkoituksellisten muutosten ja värinkäytön sijaan (Bentham 1955, 318).

Tarkastellessani valotilanteiden vaihtumisen konventiota, olen kiinnittänyt huomioni myös sen sisältämään oletukseen valosuunnittelijan näkökulman ja katsojan näkökulman vastaavuudesta. Tapa jolla perinteinen valosuunnittelu ottaa lähtökohdakseen katsomoon asetetun yleisön näkökulman, sekä pyrkii saattamaan katsojien näkemät näyttämökuvat mahdollisimman lähelle toisiaan, sisältää voimakkaan pyrkimyksen esityksen visuaaliseen manipulointiin ja sitä kautta esityksen vastaanoton hallintaan. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen ympäristönomainen tilankäyttö, katsomon hajautuminen esitystilaan, katsojan liikkumisen vapaus sekä ajallisen rakenteen muutokset murensivat edellisen kaltaista hallinnan konventiota tehokkaalla tavalla.

Esityksen katsomisen näkökulmat lisääntyvät

Kun valosuunnittelija rakentaa valotilanteen tavallisesti yleisön näkökulmasta, hän arvioi näyttämön piirustuksista mitä katsoja tuoliltaan näkee tai käy tarkastamassa

164 Esimerkiksi teokset McCandless 1984; Reid 1995; Reid 1998 ja Watson 1990.

165 On kuitenkin huomattava, että Palmer ei käsittele staattisuutta esityksen mittaisena valonkäytön keinona, tai vaihtoehtona valotilanteiden vaihdoksille, vaan pyrkii enemmän muistuttamaan liikkeen ja rytmin vaikutelmaa luovista, fyysistä liikettä vailla olevista, visuaalisista osatekijöistä.

katsomiskulmat istumalla itse katsomon eri kohdissa. *Pelto – ankara moraliteetti* –esityksen ympäristönomainen tilajärjestely levitti katsomon sekä näyttämön joka puolelle tilaa, jolloin yhtenäistä vastaanoton näkökulmaa ei enää syntynyt. Valosuunnittelu ei voinut perustua yhteen näyttämäkuvaan tai yhteen näkymään, koska sellaista ei voinut rakentaa tai nähdä joka suuntaan.

Esitystilan eri tilajärjestelymalleista areenanäyttämö asettaa samankaltaisia haasteita. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen kohdalla katsojan tai esiintyjän paikkaa ei voinut määritellä areenanäyttämöiden esimerkin tapaan. On huomattava, että leveään katsomiskulmaan avautuvat areenanäyttämöt sisältävät edelleen eron katsomon ja näyttämön välillä ja sijoittavat katsojat paikallaan pysyville katsomotuoleille, erilleen esiintyjistä. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen tilankäyttö puolestaan sulautti näyttämön ja katsomon toistensa lomaan. Vaikka näyttämötilassa oli joitakin rajaavia esteitä, kuten lavasteseinät, korokkeet tai huvimajan perustukset, katsoja pystyi kiertämään ne ja liikkumaan suhteellisen vapaasti. Esityksen katsomiskulma saattoi muodostua tilan mihin tahansa kolkkaan ja siten esitystä saattoi katsoa joka suunnasta. Katsomiskulmia oli yhtä monta kuin oli katsojia. Tämän lisäksi yleisön katsomiskulmat muuttuivat jatkuvasti heidän liikkeidensä mukaan. Näyttämökuvien sommittelu tavalla, joka hahmottuisi yhteneväisesti ”katsomoon”, osoittautui näkökulmien monistuessa ja hajautuessa mahdottomaksi. Toisin sanoen valosuunnittelun perinteinen tapa hallita yleisön näkökulmia ja havaintoa osoittautui ensimmäisen näytöksen olosuhteissa epärealistiseksi.

Usein ajatellaan, että valotilanne voi muodostaa näyttämökuvan, jolloin ”kuva” viipyy näyttämöllä yhtä kauan kuin valotilanne. Valotilanteen ei ajatella kuitenkaan sisältävän useita näyttämökuvia. Tämä ei pidä aivan paikkaansa. Valaistukseltaan staattisissa esityksissä näyttämökuvaa on muutettu myös esiintyjien, rekvisiitan ja lavastuksen avulla, ilman valaistuksen muutosta. Tämä on frontaalin esitystilan tilajärjestelyn lähtökohta: yleisö istuu paikallaan näyttämöön nähden kohtisuoralla sektorilla ja näyttämökuvaa muutetaan tähän näkölinjaan nähden.¹⁶⁶ Areenanäyttämöiden yleisöillä on puolestaan eri näkökulma näyttämöön, koska he eivät enää sijoitu ainoastaan näyttämön yhdelle sivulle. Katsottavasta kohteesta, lavasteista ja tilasta näkyy eri puoli, erilaista taustaa vasten. Näyttämökuvan muutokset, tapahtuivat ne valon avulla tai ilman sen vaikutusta, havaitaan visuaalisesti erilaisina eri katsomiskulmien vuoksi.

¹⁶⁶ Leveillä frontaaleilla näyttämöillä katsojan katsomiskulma muuttuu viistoksi, mikäli katsoja istuu aivan katsomon reunoilla tai ylimmillä parvilla. Näyttämökuva ei näytä samanlaiselta eri katsomoalueille.

Katsojan näkökulman vaihtelu on areenanäyttämöllä, tai missä tahansa yhte-näistä katsomisen suuntaa rikkovassa näyttämöratkaisussa, haaste myös valosuunnittelulle. Haaste liittyy erityisesti pyrkimyksiin manipuloida katsojien vastaanottoa yhtenäisellä tavalla. Mikäli valaistusratkaisu ei ole symmetrinen, eri sektoreilla istuvat katsojat näkevät näyttämön kohteet erilaisessa valaistuksessa. Katsomon kiertyminen näyttämön ympärille vähentää valaisumahdollisuuksia, esimerkiksi sivuvalojen käyttöä. Vastaavassa tilanteessa turvaudutaan usein heitinasetteluun, joka kiertää esiintymisaluetta katsomon päällä. Areenanäyttämöä valaistaan kehän eri kohdista, jolloin esiintyjä tulee valaistua useasta kulmasta; etuvalo muodostaa toisesta suunnasta nähtynä esiintyjän takavalon tai yläsivuvalon. Täysin yläsuunnasta lankeava valo on tällöin käytännöllinen, koska se näyttää kaikista suunnista samalaiselta. Ylävaloa halutaan kuitenkin usein täydentää muilla valon suunnilla, koska se muodostaa jyrkkiä varjoja esiintyjien kasvoille. Useasta eri suunnasta tuleva valo häivyttää varjoja ja kontrasteja, jolloin lopputulos muodostuu helposti liian symmetriseksi ja tasaiseksi.

Edellä kuvailemani huomiot katsomisen suunnista tuovat esiin valosuunnittelun suhtautumisen esitystilaan ja näyttämölle katsomiseen: eri suunnasta hahmottuvien näyttämökuvien, tai valotilanteiden, ei haluta poikkeavan visuaalisesti toisistaan. Syynä eivät ole pelkästään valosuunnittelun pyrkimykset, vaan kyse on laajemmin koko esityksen katsojasuhteesta, sanattomasta sopimuksesta miten esitystä katsotaan ja koetaan. Frontaalien näyttämöiden tyypillinen katsojasuhde on muodostunut eräänlaiseksi vakioksi, johon nähden muut ratkaisut ovat yleisyydestään huolimatta poikkeuksia. Silti tilajärjestelyltään areenamutoista tai ympäristönomaista esitystä ja sen valosuunnittelua yritetään helposti suunnitella, rakentaa ja vastaanottaa yhtenäistävällä tavalla, tunnistamatta niiden lähtökohtaisia eroja. Huomaamatta jää se, että katsojien hajautetut näkökulmat tuottavat samasta näyttämötapahdumasta väistämättä erilaisia näyttämökuvia.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisen näytöksen valosuunnittelu kytketty edelliseen havaintoon areenanäyttämöllä muodostuvista useista samankaisista näyttämökuvista. Huolimatta oletuksesta, että valotilanne ei sisällä yleensä useita näyttämökuvia, staattisen valotilanteen aikana muodostui nimenomaan lukuisia näyttämökuvia. Kolmen tunnin mittainen kesto loi aikaa katsomiselle, joka edesauttoi näkökulmien vaihtumista ja siten uusien näyttämökuvien muodostamista. Kestoa merkittävämpi tekijä oli kuitenkin ympäristönomainen katsojasuhde, jossa näyttämö ja katsomo lomittuivat, ja jossa katsojan sallittiin liikkuvan. Näyttämökuvia muodostui jatkuvasti, katsojan kääntäessä katseensa, kääntyessä toiseen suuntaan ja vaihtaessa tarkkailupaikkaa.

Rinnasteisuuden ja simultaanisuuden ilmentymiä Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä

Draamalliselle esittämiselle tyypillinen eron tekeminen periferian ja keskiön välillä muuttuu merkityksettömäksi kun toiminta hajautuu samanarvoisiksi tapahtumiksi (Lehmann 2009, 155). Näyttämöllä ei ole tällöin enää paraatipaikkaa ja asemaa, johon yleisön huomio halutaan kohdentaa, jossa ilmaistaan muun edelle asettuva tärkeä viesti, sanoma tai informaatio. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksessä on havaittavissa samansuuntaista ajatusta. Toiminta jakautui teatterisaliin ja aulatilaan, mutta niissä kummassakin tapahtui useita ”kohtauksia” tai erillään hahmotettavia tapahtumia. Poikkeuksena edellä kuvailemastani *Quizoola* -esityksestä, *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ”kohtaukset” oli mahdollista havaita samassa tilassa¹⁶⁷. Tämä loi katsojalle mahdollisuuden nopeampiin siirtymiin eri tilanteiden välillä, kävelemällä lyhyen matkan tai kääntymällä.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä ensimmäisen näytöksen vastaanotto perustui yleisön valinnan mahdollisuudelle suhteessa simultaanisille ja rinnasteisille tapahtumille. Valosuunnittelussani tämä tarkoitti tasaisten huomaamattomien valopesujen sijaan valon suuntauksia, jotka nostivat esiin eri alueita, kohteita tai tilallisia suuntia. Vaikka joka puolelle esitystilaan ulottuva tasainen valaistus olisi myös tukenut ajatusta yhden fokuksen katoamisesta, halusin toteuttaa rinnasteisuutta ja simultaanisuutta tuomalla esiin yksityiskohtien moninaisuutta. Tasainen valaistus ei ollut hyvä ratkaisu, koska se olisi haitannut staattisen valotilanteen intensiteettien, suuntausten ja värisävyjen dynamiikkaa. Eri kohteet muodostivat toisiinsa nähden visuaalisia painotuksia, mutta koska niitä oli paljon, ja koska niitä tarkasteltiin eri puolilta, ne eivät silti muodostaneet yhtä ja pysyvää hierarkkista järjestystä tai huomion keskiötä.

Monet vaihtoehtoiset katsomisen suunnat eivät tarkoittaneet kuitenkaan huomioarvoltaan täysin samanarvoisia näkymiä. Tietystä sijainnista avautuvat kehystetyt näkymät, kuten huvimaja, suuren lautatason keskellä seisovat ovenkarmit ja lattian alle rakennettu viljapelto, suuntasivat luontevasti katsojan havaintoa tiettyyn suuntaan. Nämä havaintopaikat osoittivat tiettyyn suuntaan ja kantoivat sisälään ajatusta näköhavainnosta yhtenä ihmisen haltuun ottavan toiminnan muo-

¹⁶⁷ Verrattuna *Quizoolan* ympäri rakennusta hajautettuihin kohtauksiin ensimmäisen näytöksen kohtaukset jakaantuivat vain kahteen tilaan. Aulatila, ja erityisesti teatterisali, mahdollivat silti sisäänsä huomattavan määrän kohtauksia, joita saattoi havainnoida samassa näkökentässä.

tona¹⁶⁸. Huvimaja kohdensi katseen maisemaan, joka muodostui lautarakenteisista tasoista, liukuseinistä, roikkuvista ja lepäävistä laatikoista, katulampuista ja muista valoelementeistä. Ovenkarmien läpi avautui näkymä valokuitupeltoon ja sen päällä roikkuviin ruisleipäpakkauksiin. Lattian pleksikannen läpi näkyvä viljapelto suuntasi huomion kellaritilan vihreydessä nukkuvaan esiintyjään. Tarjotut näkökulmat eivät kuitenkaan pyrkineet sitomaan katsojan havainnon suuntaa kokonaan. Niiden rajaama näkymä ei hahmottunut pääasiana – päät kääntyivät katsomaan esitystilän moninaisuutta myös ohi kehyksen.



Kuva 19: Esimerkki kehystyksestä, jossa näyttämökorokkeesta nousee viitteellinen ovenkarmi. Karmin toiselle puolelle esiintyjät pinosivat halkoja seiniksi ja purkivat niitä takaisin halkolaariin. Sisälle muodostuvan, punaisella valolla rajatun tilan keskellä oli tuoli katsojia varten. Oven eteen rakentamani kuitupellon äärelle on polvistunut esiintyjä Marja Skaffari.

Katsojan näköhavainnon suuntaamiseksi käytin myös muita keinoja, ilman osoittelevia kehyksiä (kuva 19) tai rakennettuja katsomisen paikkoja. Teatterikorkeakoulun sisäentuloaulan arkisen, läpikulkuun liittyvien toimintojen ympäristössä

¹⁶⁸ Maiseman katsomisessa halutaan esteettisen mielihyvän ohella todentaa katseella valtapiirin rajoja tai muodostaa kokonaiskuvaa alueista, samaan tapaan miten plantaasin omistaja, kartanoherra tai maanviljelijä tarkastelee tiluksiaan.

puutikkujen asetteleminen nousi esiin ympäristöstään sivuvalolla. Esiintyjien keskittynyt ja tyylielty toiminta sekä puvustus tukivat myös ympäristöstä erottumista. Näyttämötilaan sisään astuttaessa näkökentän täytti valtavalla tuntuva roikkuva kuu-tio, jonka alapintaa elävöitti videosade. Vasemmalla huomio kiinnittyi lämpimänä hohtavaan huvimajaan ja oikealla suuren tason liukuseiniä vasten erottuviin esiintyjiin ja taustalla loimottaviin oransseihin katulamppuihin. Teatterisalin sisällä yksityiskohtien runsaus synnytti heterogeenisiin huomiopisteisiin perustuvan esitysympäristön. Nähtävillä oli useita kohteita, jotka vetivät huomiota puoleensa, koon, kirkkauden, kontrastin, liikkeen tai värin ansiosta. Esityksen visuaaliset kohteet olivat, esiintyjien ja katsojien toimintaa lukuun ottamatta, staattisia, mutta katsojan huomion kiinnittymisen järjestys ei tapahtunut välttämättä samassa järjestyksessä. Katsojan kulloinkin fokus ei myöskään pysynyt paikallaan. Yleisön huomion kohdentumisessa saattoi olla huomattavia yksilöllisiä eroja, riippuen heidän mielentilastaan, vireydestään tai kiinnostuksen kohteistaan.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen tapahtumien ja paikkojen samanarvoisuus toteutui visuaalisesti dynaamisella tavalla. Se ei perustunut yhden kokonaisen ja oikean ”tarinan” hävittömälle vastaanottamiselle. Rakennetuille havaintopaikoille ei ollut välttämätöntä asettua esityksen kokemiseksi. Tietyn kohteen havaitsemisen ajoituksella ja järjestyksellä ei ollut väliä. Esityksen visuaalinen vastaanottaminen ei sisältänyt ehdotonta ajatusta pää- ja sivuasiasta, koska jokaisessa tapauksessa oli mahdollista tarkastella esitystä ohi osoitetun kehyksen tai korvata ensimmäiseksi havaittu kohde toisella.

Esitysympäristön samanarvoisuus teki perinteisten hierarkkisten ratkaisujen¹⁶⁹ tekemisen hankalaksi *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valonkäytössä. Silti olisi ollut täysin mahdollista rakentaa ensimmäiseen näytökseen useita valotilanteita, paloittelaa ja manipuloida sen kestoa, tapahtumia ja näkyvää visuaalista ympäristöä, kuten toisessa näytöksessä tapahtui.

Yksityiskohtien ajoitettu poimiminen olisi kuitenkin toiminut *Pelto – ankara moraliteetin* esitystekstin¹⁷⁰ ajallista rakennetta ja valittua havaintojen rinnasteisuutta toteuttavaa yleisösuhdetta vastaan. Valotilanteiden rakentaminen ja ajoittaminen olisi edellyttänyt pääasioiden seulomista sivuasioista ja keskuksen ja periferian erottamista toisistaan. Valinta olisi edellyttänyt arvottamista tiettyyn tärkeysjärjestykseen. Arvotettuun visuaaliseen ja ajalliseen hierarkiaan asetetut

169 Viittaan visuaaliseen ja ajalliseen sommitteluun sekä draamallisessa kerronnassa että koreografisessa jäsenyyksessä. Tämä oli selvästi nähtävissä Palmerin käsityksissä. (Palmer 1985, 112–119)

170 Katso luku 3.6 *Esityksen suhteesta aikaan draaman jälkeisessä teatterissa*.

näkyvät kohteet olisivat jääneet tällöin helpommin eri näköpisteistä hahmottuviksi kaksiulotteisiksi välähdyksenomaisiksi näkymiksi. Näyttämökohteiden plastisen ja materiaallisen rakenteen ilmaisemaa olemusta ei olisi ollut tässä tapauksessa aikaa tutkia niitä kiertelemällä ja niiden äärellä oleskelemalla. Samalla kestojen kokeminen oleiluun perustuvassa esitysympäristössä olisi typistynyt tekijöiden määrittelemiin ajoituksiin.

Samanarvoisuus haastaa valosuunnittelun perinteisen ajanhallinnan keinoja ja tarkoituksperiä, mutta se antaa samalla myös tärkeän lahjan: valo vapautuu draamaa ja näkyvyyttä palvelevasta roolistaan ja sille avautuu mahdollisuus tulla havaittavaksi materiaalisena esineenä. Lehmann siteeraa (2009, 155) Heiner Goebbelsin käsityksiä käsitellessään teatterin suhdetta visuaalisuuteen ja keinojen samanarvoisuuteen. Goebbels tavoittelee teatteria, joka hylkää perinteiset hierarkiat kuin myös kuvittamisen ja toisiltaan kopioimisen. Teatterin keinojen tulee vaikuttaa omavoimaisina yhdessä:

"Silloin valo voi olla niin voimakas, että katse tuijottaa yhtäkkiä enää valoa, tai puhujan ja tekstin välillä on etäisyyttä ja musiikin ja tekstin välillä on jännite [...] Yritän siis luoda näyttämötodellisuuden, jolla on jotain tekemistä rakennuksien, arkkitehtuurin tai näyttämörakenteiden ja niiden omien lakien kanssa[...]"
(Lehmann 2009, 155)

Vastaavalla tavalla pyrin löytämään *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valosuunnitteluni eri osille "omavoimaisuutta". Tavoittelin erottumisen tapaa, jolla valaistuksen osat, valoelementit, näyttäisivät materiaalisemmilta kohteilta. Staattisen valotilanteen aikana olisi helpompi muodostaa esitysympäristön samanarvoista moninaisuutta. Valo olisi helpompi havaita esiintyjiin ja lavastuksen yksityiskohtiin verrattavina havainnon kohteina – valoesineinä.

Valo esineenä

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen taiteellisessa ennakkosuunnittelutyöryhmässä muodostui esineen käsite, joka ohjasi minua hahmottamaan myös valoajatteluani "valoesineinä". Kaikkea näyttämöllä ilmenevää esitykseen kuuluvaa materiaalia kutsuttiin työryhmässä käsitteellä *esine*. Esiintyjäntyön kohdalla esineen kaltaisuus ei tarkoittanut esineellistämistä¹⁷¹ tai tunnekylmyyttä, vaikka työryhmä otti

¹⁷¹ Valmistaminen on filosofi Hannah Arendtin mukaan esineellistämistä ja kaikki valmistaminen on väkivaltaa. Esineet ovat ihmiskätkten tuotoksina edellyttäneet elämän tappamista tai luonnon prosessien keskeyttämistä (Arendt 2002, 142–143). Tässä mielessä esineet liittyvät hyvin *Pelto*

tietoisesti etäisyyttä perinteiseen näyttelijäntyöhön, joka perustuu rooleihin ja psykologisoituun esittämiseen. Tämä periaate vaatii suhtautumaan esiintyjään kuten haravaan tai oveen ja lisäsi tarvetta muodostaa myös valosta selvemmin havaittavia elementtejä.

Esineen käsitteen kaikenkattavuutta ja siihen liittyvää omaehtoisuuden laatua kuvaa hyvin ote ohjaajan kirjoittamasta esityssuunnitelmasta.

"I-näytös koostuu installaatiosta ja soolo-oopperasta. Installaatioon kuuluvat esiintyjät (esiintyjä on esine siinä kun mikä tahansa muukin esine). Oikeammin: ei ole olemassa esiintyjä, on vain näyttämö, johon on mahdollista laittaa esineitä. Ja siten rakentaa jonkinlainen ympäristönomainen teos, maisema, johon katsoja-kokija-tekijä astuu esineiden sekaan, jotka kulkevat oman reittinsä ja muodostavat ympäristön."
(Eskolin, Kopernikuksen mailla. Esityssuunnitelma 16.11.2004)

Esineen kaltaisen laadun tavoittelu ja ajatus esityksestä installaationa saivat vaikutteita taideobjektien vastaanottamisesta kuvataiteesta. Ajatukset esineestä, liikkumattomuudesta ja installaatiosta tuottivat ensimmäisen näytöksen staattiseen valosuunnitteluuni valo-esineitä, jotka pysyivät liikkumattomina veistosten tavoin. Näitä valoveistoksia, kuten hohtavaa valokuitupeltoa tai halkolaatikkoa,¹⁷² saattoi tarkastella rauhassa oman ajankäytön ja rytmin mukaisesti. Niitä saattoi lähestyä eri puolilta, niitä saattoi tuijottaa keskittyneesti ja niille saattoi kääntää selkensä kuten taidenäyttelyssä. Valoesineiden liikkumattomuus mahdollisti tietyllä tavalla niiden yksityiskohtaisemman tarkastelun, koska ne pysyivät katsottavana pitkään. Myös silloin kun yleisö ei katsonut niitä aktiivisesti, ne vaikuttivat havaintokentässä.

Valo sai siten muodostaa omaehtoisempia alueita, saarekkeita tai vyöhykkeitä, jolloin sen ensisijainen tehtävä ei liittynyt esiintyjien näkyvyyteen, mikä toteutui enemmän sivutuotteena. Esiintyjän ja valon suhde, samoin kuin katsojan ja valon suhde, perustui kahden esineen kohtaamiseen, jossa toista osapuolta ei pakoteta muuttumaan, vaikka kohtaaminen voi vaikuttaa kumpaankin. Luonteeltaan erilaisten esineiden käyttäminen esityksessä tarkoitti tasaveroisen ja kunnioittavan suhteen löytämistä niiden välille.

- ankara moraliteetti -esityksen tematiikkaan. Työryhmän sisällä esineen käsite sai kuitenkin enemmän merkityksiä, jotka liittyivät esitysympäristön eri elementtien tasaveroisuuteen.

172 Nämä ovat selkeimmät esimerkit, vaikka esitystilan muut valoelementit, kuten lavastuksen pintoja valaisevat valoryhmät, olivat yhtä hyvin esineitä. Huomion kiinnittyessä valon selkeärajaisuuteen ja materiaalliseen laatuun sen esineenomainen laatu näytti korostuvan. Valon pehmeys ja laajuus sekä erillään sijaitsevien tai erilaatuisten materiaalien valaiseminen vaikeuttivat sen mieltämistä omana esineenään.

Esineiden yhteistoiminta näyttämöllä oli säädeltyä ja esteettisesti tarkoitushaikuista, mutta niiden kohtaaminen perustui enemmän erilaisten tehtävien suorittamiselle kuin roolipsykologiaan, kertomuksellisuuteen tai juoneen. Kohtaamisten kaksisuuntaisuus vei pohjan suunnitelmalliselta manipuloinnilta. Työryhmä saattoi järjestellä ja sommitella näyttämöesineiden kohtaamisia, mutta esityksen vastaanotto jäi alttiiksi katsojan kuljeskelun aikaansaamalle sattumanvaraisuudelle ja ennakoimattomuudelle.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen esineiden yhteys kuvataiteeseen muistuttaa minua Lehmannin käsityksestä, jonka mukaan esteettiset kehitysvaiheet toteutuvat teatterissa viiveellä verrattuna muihin taidemuotoihin. Hänen mielestään kuvataiteen, musiikin tai kirjallisuuden käsitteet¹⁷³ sopivat sen johdosta hyvin kuvaamaan myös draaman jälkeistä teatteria. (Lehmann 2009, 166)

Omana tavoitteenani oli esimerkiksi luoda valoesine, joka yhdistyisi orgaaniseen ja keinotekoiseen sekä kellarissa kasvavaan oikeaan viljaan. Kuitupelto hahmottui hyvin selväpiirteisenä ja materiaalisena alueena näyttämön lautatasolla. Sen saattoi havaita kaukaa, mutta akryylitankojen orgaanisuutta lähestyvä laatu kutsui tarkastelemaan sitä myös lähempää. Akryylitankojen muodostama valoalue erosi esiintyjien tai lavastuksen näkyvyyden tuottamiseen käytetyistä, usein huomaamattomiksi jäävistä pehmeärajaeisista valokiiloista. Kuidut eivät tuottaneet niin paljon valoa, että ne olisivat kenneet valaisemaan kohteita läheisyydessään, ne valaisivat ainoastaan itsensä. Tietyllä tavalla kuitupeltoa saattoi pitää valoveistoksen kaltaisena kokonaisuutena, joka oli asetettu esitysympäristöön näytteille.

Esineiden asettelu ”näytteille” esityksellisen kehyksen sisällä muistuttaa *tableau vivant* -perinnettä. 1700-luvulla järjestettiin seurapiiriesityksiä, jossa ylhäisö pukeutui maalauksien hahmoiksi ja jähmettyi niiden kuvaamiin asetelmiin musiikin säestyksellä. Maalauksen kehystämä kuva ja teatterin näyttämön kehystämä näyttämökuva löytävät tässä traditiossa yhteyden toisiinsa. Katsomo ja näyttämö ovat ohjelmallisesti toisistaan erillään. Katsojan paikka suhteessa asetelmaan on määrätty ja näyttämötilan eheä sisäinen järjestys korostuu. (Lehmann 2009, 276) Robert Wilsonin näyttämöteoksia voi pitää esimerkkinä uudemmassa ”kehysten teatterista”, jossa klassinen näyttämökehys korvautuu toisinaan valo-, tila- ja äänikehyksillä (Lehmann 2009, 276–277).¹⁷⁴

¹⁷³ Vasta viimeisten vuosikymmenten teatterissa ilmenee avainsanoja kuten itseensä viittaaminen, aineettomuus, abstrakti tai konkreettinen taide, merkitsijöiden autonomisoiminen, sarjallisuus tai sattumanvaraisuus. (Lehmann 2009, 166)

¹⁷⁴ Lehmann viittaa Wilsonin *Persefone* ja *T.S.E.* -esityksiin, joissa valokentät ja valokaistaleet muodostivat esiintymisaluetta kehystäviä ja rajaavia muotoja. Wilsonin käyttämät kehystävät

Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä voi nähdä myös kehystämistä ja esineiden korostamista, tosin yksinkertaisemmin toteutettuna. Viljalaari sekä halkoja ja käsityöläistä kannattelevat valolaatikot korostavat näyttelykorokkeen tavoin niiden päälle asetettuja kohteita. Ne tarjosivat alavalossa kylpeville kohteilleen enemmän huomiota kuin selkeää näkyvyyttä. Kyse ei ollut kuitenkaan huomion kiinnittämisestä halkoihin, käsityöläiseen tai viljaan. Valo pyrki muodostamaan valoesineen välittömässä vaikutuspiirissään olevan materiaalin kanssa. Katulamppuihin yhdistyvä kellertävä valon väri kiinnitti huomiota itseensä, samoin kuin alasuunta korosti päällä olevia kohteita luonnottomilla varjoilla. Tasaisena pintana pleksilevyn päälle levittyvä viljakerros saattoi peittää sen alapuolelta heijastuvan valon täysin. Viljaa kaivaessa valo pääsi esiin ja muodosti kuvioita. Valon ja materiaalin yhteistyö avasi toiminnallisen mahdollisuuden, jolla esineet saattoivat vaikuttaa toisiinsa ja synnyttää näyttämötoimintaa. Tämä toiminta tuotti staattiseen valotilanteeseen liikettä ja muutosta – dynaamisuutta.

Pelto – ankara moraliteetti -esitys perustui teoksena enemmän esineiden ja katsojan keskinäisiin suhteisiin kuin yksittäisiin esineisiin, jolloin kokonaisuus toteutettiin tietyllä tavalla installaation piirteitä teatteritaiteen kontekstissa. Valoesineiden muodostaminen edellytti niiden muodon ja hahmotettavuuden korostamista, tyyllitelyä, joka joidenkin valoesineiden kohdalla korosti niiden veistoksellisia piirteitä. Esineisiin ei kuitenkaan pyritty lataamaan yksittäiselle taideteokselle tyypillistä merkitystihentymää. Esitysympäristön kollektiivinen ja moniulotteinen luonne säilytti esityksen luonteensa kuvataiteen suuntaan osoittavista vaikutteista huolimatta.

Valoesineet staattisen valotilanteen osana

Koska *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen yleisövastaanotto hajaantui sekä tilallisesti, että osin ajallisesti, valosuunnittelussa oli mahdollonta rakentaa katsojille visuaalisesti samanlaisia näyttämökuvia tai valotilanteita. Sen sijaan, että olisin yrittänyt ennakoida kaikkia mahdollisia näyttämökuvia kuvittelemalla, luonnostelemalla ja mallintamalla, valitsin toisen strategian: sivuutin katsojien näkökulman valosuunnittelun ensisijaisena ankkurina ja keskityin ajattelemaan esineitä omina keskipisteinä, joita oli tilassa lukuisia. Huomion siir-

teatterin keinot antavat jokaiselle kohteelle eristävän esteettisen funktion. Esiintyjien kehoja rajataan erityisesti valolla, esittäjiä määritetään geometrisilla valokentillä, eleet ovat veistoksellisen tarkkoja. Esiintyjät myös keskitetään näyttämölle tavalla joka viittaa seremoniallisuuteen. (Lehmann 2009, 276–277)

täminen näyttämökuvista valoesineisiin ei muuttanut varsinaisesti suunnittelutoiminnan ennakkoinnin keinoja. Pyrin edelleen kuvittelemaan, luonnostelemaan ja hyödyntämään digitaalisia tilamallinnuksia. Jotain kuitenkin muuttui. Sen sijaan, että olisin ennakkoinut mallinnuksilla pelkästään näyttämökuvan visuaalista sommittelua jokaisesta mahdollisesta kulmasta, suunnitteluani ohjasi aiempaa painokkaampi kysymys, miten voisin vastata työryhmän käsityksiin esineiden näytämisestä¹⁷⁵ – miten muodostaa valoesineiden ympäristöä.



Kuva 20: Johanna Peltonen haravoi viljaa valoesineiden ympäristössä. Kuvassa näkyvät pystysuuntaisten lamellien läpi keltaisina siivilöityvät valoraidat, taustalla ylösnostettu valoluukku sekä kapeiden puutasojen valkoista valoa hohtava pinta. Viljalaarin yläpuolisen kuution alapintaan heijastettu videoprojisointi antaa alapuolelleen sinisen hohteen.

Saattaa kuulostaa keinotekoiselta, että kutsun yhden tai useamman valonheittimen aikaansaamaa valopintaa valoesineeksi, sen sijaan, että käyttäisin tavallisempaa nimitystä valoalue tai valoelementti. Esine - termi oli kuitenkin latautunut merkityksellisellä tavalla työryhmän kommunikaatiossa. Käsitys esineestä liittyi ryhmässä muodostuneeseen esityskäsitykseen, joka oli saanut vaikutteita Howellin esitystaitteen perustekijöistä, ympäristönomaisesta teatterista, ympäristönomaisen esitysti-

¹⁷⁵ Katso aiemmin käsittelemäni alaluku ”Valo esineenä”.

lan organisointimalleista sekä arkkitehtuuri- ja ympäristöestetiikasta. Koska uskoin käytetyn kielen ohjaavan ajattelua myös tietoisuuden ulkopuolella, pyrin pitämään yllä valoajatteluni yhteyttä työryhmän ajatteluun myös terminologisin keinoin.

Tiesin jo varhaisessa vaiheessa suunnitteluprosessia, että ensimmäisestä näytöksestä puuttuisi juonellinen draamarakenne ja että katsojien näkökulmat hajautuisivat laajan esitystilan eri koordinaatteihin. Käsitakseni mukaan tällöin oli turhaa suunnitella huomiopisteen kuljetuksia, määritellä etualalla ja taka-alalla näkyviä kohteita, rajata kohteita ”kuvan” sisä- tai ulkopuolelle sekä sommitella värejä toistensa vierelle. Sen sijaan käytin luonnoksia ja tietokonemallinnoksia hahmottaakseni kokonaisvaikutelmaa lavastuksen ja valon yhteisvaikutuksesta eri puolilta nähtynä. Kuljin virtuaalisesti eri reittejä, ennakoiden jossain määrin katsojien tila-ajallista kokemusta ja heidän näkökulmiaan. En halunnut ajatella suunnittelun apuna käyttämiäni reittejä ”oikeina” valosuunnitteluni tarkastelun näkökulmina. Tarvitsin kolmiulotteista kuvittelua hahmottaakseni valon, tilan ja katsojan suhdetta, mutta hyväksyin sen, että katsoja saattoi hyvin löytää moninkertaisen määrän kuvitteluni ja havaintoni ulkopuolelle jääviä näyttämökuvia. Suunnittelin ja ennakoin, mutta jouduin osaksi luopumaan pyrkimyksistä pikkutarkkaan ja tekijäkeskeiseen visuaaliseen hallintaan.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisen näytöksen esitystilan vertautuessa ympäristöön tai näyttelytilaan, pääsin irtautumaan hallitun näkökulman ja näyttämökuvan tavoittelun periaatteesta. Pyrin hahmottamaan valon muodostamat pinnat ja alueet kuin ne olisivat näyttelytilassa lepääviä esineiltä. Tällöin esityksen valonkäytölle avautui juonen, draaman, tai esiintyjätoiminnan sijaan muita tarttumakohtia, joissa oli mahdollista tukeutua enemmän esitystilan arkkitehtuurin, lavastuksen ja tarpeiston materiaalisuuteen. Mainitsin aiemmin, miten Heiner Goebbels (Lehmann 2009, 155) puhui valon itsenäisestä ”omavoimaisuudesta”, joka vaikuttaa kokonaisuuteen ilman konventionaalista hierarkiaa. Pyrkiessäni suunnittelemaan *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen valoesineitä, tapahtui samankaltaista irtautumista teatterin keinojen konventiosta. Valo sai olla voimakas ja vetää katsetta puoleensa tavalla joka liittyi rakennuksien, arkkitehtuurin tai näyttämörakenteiden omiin lainalaisuuksiin. Sillä ei ollut velvollisuuksia seurata esiintyjä, toimintaa tai draamallisia muutoksia. Valo sai tulla näkyviin ja katsottavaksi, vapautettuna hetkeksi näkymättömän välittäjäaineen ja palvelijan roolistaan.

Kärjistäen voi sanoa, että valoesine irtautui tällöin velvollisuudesta olla mitään muuta kuin ”oma itsensä”. Huolimatta siitä tosiasiaista, että valoesine tarvitsi materiaaleja tullakseen näkyväksi niiden pinnassa tai sisässä, siihen kuuluvat valolliset ominaisuudet saattoi määritellä vapaammin suhteessa näyttämövalaistuksen

vakiintuneisiin funktioihin¹⁷⁶. Materiaalisen symbioosin tukemana valo muodosti esteettisen objektin, jolla oli väri, muoto, struktuuri ja mittasuhteet. Valosuunnittelussani miellän tällaisina esineinä esimerkiksi: lautatasot, huvimajan, liukuseinät, sälekaihtimien siivilöimät valoviirut, valolaarit, heijastinluukut, kuitupellon, roikkuvan kuution ja haravakoneen, lattian alla loistavan viljapellon, punaisena hohtavan ”talon perustuksen”, näyttämösillalla peiliin tuijottavan esiintyjän kirkkaan rajauksen, aulatilán tikkupellon, sekä esitystilan seinissä palavat katulamput joiden matalalta tuleva oranssi hehku sävytti kohteita erityisellä tavalla. Keskeistä valoesineissä oli pyrkimys selkeärajaisuuteen, joka johti heitinvalinnoissani usein profiilikaluston käyttämiseen. Halusin erottaa alueita toisistaan terävien valon reunojen ja niiden ulkopuolelle jäävän tummemman alueen avulla. Joissain tapauksissa hain eroa voimakkaamman punaisen värin avulla, kuten esiintymistason keskellä seisovien ovenkarmien takaisessa ”talon perustuksessa”. Alue sijaitti jo yhdeksi valoesineeksi hahmottuvan lautatason keskellä, jolloin se oli nostettava esiin tavalista pontevammin. Muuten pidin kokonaisväriskaalan maltillisena. Jätin myös tilaa videoprojisoitien tuottamille vihreille ja sinisille värisävyille. Valtaosa värikalvolla varustetuista heittimistä oli sävytetty sinertäviksi, jotka tuottivat kylmän valkoiselta vaikuttavaa valoa. Sävyttämättömien heittimien luontaisesti lämmin valo vaikutti sinertävään sävyyn verrattuna korostetun keltaiselta. Hyödynsin valoesineiden rajauksessa myös kylmä-lämmin -kontrastia.

Valoesineiden hahmottaminen ja jäsentäminen eri näytöksissä

Valosuunnittelun hahmottaminen valoesineiden näkökulmasta synnytti myös toisen tärkeän suunnitteluperiaatteen: valoesineiden muodostuessa tietynmuotoisiksi ja värisiksi materiaalisiksi objekteiksi, niiden tuli myös säilyttää olomuotonsa. Vertautuessaan näyttelytilan veistoksiin, *valoesineet sisälsivät lähtökohtaisen ajatuksen pysyvyydestä ja kestosta*, vaikka niiden tilallinen tarkastelu sisälsi aktiivista liikettä ja muutosta. Tämän johdosta pidin tärkeänä, että valoesineet esiintyisivät kummassakin näytöksessä; kumpaakin näytöstä palvelisi sama valoasettelu, samat suuntaukset ja samat värikalvot. En halunnut rikkoa heitinryhmien yhteenkuuluvuutta toisiinsa lisäämällä täydentäviä heittämiä, jotka eivät kuuluneet mihinkään valoesineeseen. Pyrkimys pitäytyä valoesineissä vaikutti näin siihen, että ratkaisin koko esitystä koskevan valosuunnittelun yksityiskohdat pitkälle ensimmäisen näy-

¹⁷⁶ Esimerkiksi Palmer (1985) ja McCandless (1984).

töksen valoesineitä hyväksi käyttäen. Luotin siihen, että ne toimisivat valoa tuottavina perusyksiköinä, joita voisi käyttää myös toisen näytöksen perinteisempään valodramaturgiaan. Kysymys oli samalla myös hyvin käytännöllinen. Laajan tilan valaiseminen toisessa näytöksessä täysin erilaisella valoasettelulla ja useilla valotilanteilla olisi edellyttänyt kohtuuttoman paljon kalustoa.

Huomioin esiintyjien läsnäolon näyttämöllä ensimmäisen näytöksen valosuunnittelussa, mutta en pyrkinyt lähtökohtaisesti seuraamaan heidän toimintaansa, heidän kulkureittejään tai asemiaan. Esiintyjät saivat jäädä välillä varjoon ja heidän ei tarvinnut asettua huomiopisteeksi. Halusin, että valo vaihtelee esiintyjien keholla kuin he kulkisivat luonnossa.¹⁷⁷ Tähän visuaaliseen vaihteluun kuului oleellisesti myös tietty sattumanvaraisuus ja ennakoimattomuus. En halunnut alleviivata esiintyjän reittiä valon avulla, mikä olisi luonut visuaalista yhteyttä teatterilliseen valonkäyttöön. Silti tekemämme esitys oli toisenlaisista keinoistaan huolimatta myös teatteriesitys. Teatterillisuudella tarkoitan tässä yhteydessä tapaa, jolla valo on valjastettu esiintyjäkeskeiseen estetiikkaan. En ollut pyrkimyksissäni kuitenkaan yksin. Ohjaaja Masi Eskolin oli hyvin tietoinen valoesineen tuottaman näkyvyyden rajoista ja kunnioitti niiden esteettisiä ja käytännöllisiä ominaisuuksia. Mikäli hän halusi jonkin toiminnan erityisen näkyville, hän asemoi kyseisen toiminnan valoesineen alueelle tai läheisyyteen.

Toinen näytös edusti monilta osin tavallista teatterin tila-ajallista muotoa, joten perinteisen näyttämövalaistuksen vaatimukset koskettivat sitä ensimmäistä näytöstä enemmän. Samalla näytökseen liittyvän valosuunnittelun toteutukseen kasautui enemmän haasteita, jotka liittyivät esiintyjien ja heidän toimintansa näkyväksi tekemiseen valoesineiden avulla, sekä siihen, miten valoesineistä rakennetaan lineaarisesti eteneviä valotilanteita. Valoesineiden säilyttäminen olemukseltaan samalaisina toisen näytöksen erilaisessa esitystilallisessa katsojasuhteessa ja ajallisen jäsennyksen tavassa oli ajoittain haastava tehtävä. Haasteellisuus liittyi periaatteelliseen rajanvetoon valoesineen ja esitysvalon välillä.

Toisen näytöksen valotilanteita rakentaessani minun oli jäsenneltävä näyttämöä tilallisesti ja ajallisesti aivan toisella tavalla kuin ensimmäisen näytöksen ympäristönomaisessa ja koko tilaan levittäytyvässä valotilanteessa. Huolimatta siitä, että nostin eri hetkinä esiin eri kohtia näyttämöstä, vältin yhdistelemästä ristiin eri esineisiin kuuluvia valonheittämiä ja pidättäydyin siten uudenlaisten valoesineiden muodosta-

¹⁷⁷ Tällä luontoon viittaavalla ratkaisulla oli suora yhteys esityksen luontoa ja luonnotonta sulauttavaan agraariseen maailmaan, joka ilmensi niin materiaalisella kuin mielikuvien tasolla ihmisen kyseenalaista suhdetta ympäristöönsä.

misesta. Tämä oli oma tekijän hahmotukseni, jonka ei voi olettaa pitävän paikkansa yleisön kohdalla – katsoja voi hahmottaa näkemäänsä toisenlaisin jäsennyksin.

Tietyjä visuaalisia keinoja valoesineiden erottamiseen ja yhdistämiseen on kuitenkin olemassa. Jos samassa valotilanteessa valoelementit tai niiden osat asettuivat rinnakkain tai päällekkäin, koetin pitää niiden laadulliset erot selkeinä. Elementillä oli selkeä intensiteettiero tai niiden värisävy, rajausta tai suuntausta mahdollisti edelleen niiden erottamisen toistensa joukosta.



Kuva 21: Ensimmäisen näytöksen valoesineistä koostuva valotilanne toisessa näytöksessä, jossa toiminnan ja visuaalisuuden ankaruus on pehmentynyt. Kuvasta erottuvat esimerkiksi: punaiset valoalueet, kuitupelto, liukuovien valot, sekä tasolle lankeava takavalo. Etualalla Hanna Vahtikari, taustalla Marja Skaffari, Hanna Korhonen, Tuukka Vasama, Juha Sääski ja Johanna Peltonen.

Hyvä esimerkki laajemman valoesineen jakautumisesta pienempiin osiin, ovat lautapintaiset tasot, jotka muodostivat ensimmäisessä näytöksessä omia valoesineitä kokonaisina, geometrisen muotonsa määrittelemänä, suorakaiteisina pintoina. Toisessa näytöksessä valaisin tasojä välillä osissa, niiden kokonaisuuttoa rikkoen, jolloin myös valoesineen muoto tietyllä tavalla katkesi. Saatoinkin kuitenkin hyväksyä paloittelun pienemmiksi valoalueiksi, koska ne muodostivat kukin tarkkarajaisen suorakaiteen, jota saattoi pitää itsessään pienempänä valoesineenä. Tässä suhteessa minun on toki myönnettävä, että eron tekeminen vanhan ja uuden valoesineen tai

ylipäättään valokokonaisuuksien hahmottamisen välillä, on varsin henkilökohtaisen tulkinnan varassa. On kuitenkin selvää, että ensimmäisen näytöksen valoesineiden määrittely vaikutti valon hahmottamiseen myös toisessa näytöksessä. Vaikka katsoja olisi voinut yhdistää ristiin toisen näytöksen valotilanteissa näkemiään valoalueita ja elementtejä, tekijänä ratkaisuni perustuivat hahmotustavalle, joka yhdisti tiettyjen valonheittimien tuottamia valoalueita esinekokonaisuuksiksi.

Toisen näytöksen frontaali katsomiskulma asetti osaltaan konventionaalisia vaatimuksia heitinasetteluille ja suuntauksille suhteessa esiintyjien valaisemiseen. Tämä koski myös edellä mainitsemiani lautatasoja, koska ne olivat keskeisiä esiintymisalueita. Päädyin valaisemaan tasoja lähes pystysuunnasta lankeavalla ylävalolla, joka leikkasi tasot esiin terävästi ja muotoili esiintyjä samalla tavalla eri suunnista katsottuna. Pysty valaisukulma synnytti esiintyjien kasvoille jyrkkiä varjoja, mutta se oli parempi kuin takaviisto valaisukulma, jolloin kasvot olisivat pimeässä ilman täytevaloa. Koska en halunnut lisätä etuvaloa tuottavia valonheittäjiä, häivytin jyrkimpiä varjoja sivuvalolla. Tällä tavoin sain kasvopiirteitä esiin osittain menettämättä ylävalon ankaraa luonnetta. Sivuväloryhmät kuuluivat jo ensimmäisen näytöksen staattisen valotilanteeseen, joten vältyin täydentävien heittimien lisäykseltä. Pysyin siten periaatteessani käyttäen samoja heittäjiä ja valoesineitä kuin ensimmäisessä näytöksessä. Katsoin jyrkkyyden ja kontrastien sopivan toisen näytöksen esteetiikkaan, vaikka perinteisemmässä näytelmätoteutuksessa olisin lähes automaattisesti rakentanut katsomon suunnasta tulevaa etuvaloa. Työryhmä ja ohjaaja jakoivat näkemykseni; esityksen nimen mukaisesti toteutuksessa sai näkyä ankaruutta. Tämä jyrkkyys näkyi erityisesti toisen näytöksen aggressiivisessa *AAMU* -osassa (kuvat 16 ja 17). Toisen näytöksen lempeämmässä osassa *ILTA* palasin kuitenkin lähemmäs ensimmäisen näytöksen pehmeää muotokieltä, jossa katulamput sävyttivät näyttämön kellertäväksi (kuva 21).

Edellä kuvaamistani järjestelyistä huolimatta olin tietoinen, millä alueella esiintyjät liikkuvat ja mitä reittejä he käyttivät. Tämä koski erityisesti toista näytöstä, mutta tiedostin reitit myös ensimmäisen näytöksen suunnitteluprosessissa. Huomasin, miten vaistomaista esiintymisalueen valon ajattelu ja rakentaminen minulle oli. Toisinaan esine ja näkyvyys yhdistyivät luontevasti. Näyttelijä Tuukka Vasaman esiintyjäasema sijaitsi aamunäytöksessä pienellä parveketasanteella, jossa hän seisoi peilikuvaansa kohden (kuva 22). Jyrkkä ylävalo sulki esiintyjän peilikuvansa kanssa omaan intiimiin tilaan, jossa hän esiintyi tietyllä tavalla itselleen. Toisessa näytöksessä tasanteen esiintyjä ja esiintymisen suunta vaihtuivat, mutta valo pysyi intensiteettiä lukuun ottamatta samanlaisena.

Joiltain osin minun on kuitenkin vaikea sanoa, mihin valoesineen oma valo riitti ja mistä alkaen esiintyjän näkyvyyden vaatimukset alkoivat sotkeentua periaatteisiin. Minun oli vaikeaa ottaa etäisyyttä esittävien taiteiden esiintyjäkeskeisyyteen, joka on perinteisesti sanellut myös valosuunnittelun toteuttamisen periaatteita. Esiintyjää oli hankalaa mieltää tasa-arvoisena esineenä muiden esineiden joukossa, vailla erioikeuksia. Sain muistuttaa itseäni työryhmän periaatteesta, jonka



mukaan esineet eivät muokkaa toisiaan vaan niiden tulisi asettua esitysympäristöönsä sellaisina kuin ovat, toisensa hyväksyen. Esityksen tila-ajallisten rakenteiden aiheuttamista haasteista huolimatta, säilytin valoesineet kummankin näytöksen valosuunnittelun perusyksiköinä. Valoesineiden tuottama valoteho antoi riittävästi, joko suoraa tai heijastuvaa, valoa perusnäkyvyyden muodostumiseen myös esiintyjänäkyvyyttä ajatellen.

Kuva 22: Tuukka Vasama esiintyi aamunäytöksessä näyttämösiltään kiinnitetyn parvekkeen päällä peilikuvaansa kohden puhuen samalla monologia.

Staattisen valotilanteen ohjelmointi

Ensimmäisen näytöksen valoesineisiin perustuvan staattisen valotilanteen ohjelmointiprosessi sujui varsin mutkattomasti, kuten koko näytöksen kokoaminen.¹⁷⁸ Koska valotilanteiden vaihdot puuttuivat, esiintyjien toiminta perustui itseohjautuviin tehtäviin ja muutamiin nauhoitetun äänimaiseman heille antamiin iskuihin.

¹⁷⁸ En käsittele tässä yhteydessä toisen näytöksen valo-ohjelmointia, koska se noudatti pitkälle tavallista toteutustapaa, josta olen kertonut jaksoissa *Valotilanteen muodostuminen suunnitteluprosessissa* ja *Valotilanteen ohjelmointikäytäntö*.

Näin ollen ajoitusten harjoittelua ei juurikaan tarvittu ensimmäisessä näytöksessä. Esitysympäristön esineet asemoitiin lopullisille paikoilleen ja reiteilleen parissa harjoituksessa vähäisin toiminnan muutoksin. Ensimmäisen näytöksen ympäristönomainen osuus syntyi toiseen näytökseen verrattuna hämmästyttävän nopeasti ja luontevasti.¹⁷⁹



Kuva 23: Valonohjauksen työvälineet koostuivat himmentimien ja valopöydän lisäksi kuvassa näkyvästä voimavirtakeskuksesta, jonka automaattisulakkeista sytytin ja sammutin käyttämiäni katuvalaisimia.

Ohjelmoinnin aluksi nostin kaikki valoelementit aktiivisiksi ja säädin sen jälkeen niiden välisiä intensiteettiarvoja tasapainoisen yhdistelmän löytämiseksi. Koska periaatteeni mukaisesti kaikki valoelementit ja valoesineet tuli käyttää kummasakin näytöksessä, suurin työ oli mahdollistaa ne kaikki esitystilaan. Heittimet eivät voineet palaa samalla teholla, koska silloin tilassa olisi ollut liikaa valoa, joka olisi vaikeuttanut yksittäisten valoesineiden ja suuntien ja varjojen erottumista. Tein valintoja, jossa jotkut valoesineet hahmottuivat selkeämmin kuin toiset. Jotkin heittimet paloivat vähäisellä intensiteetillä, koska halusin kaikki valoesineet mukaan

¹⁷⁹ Toisen näytöksen perinteinen tila-ajallinen muoto tarkkaan asemoituine kohtauksineen ja musiikkinumeroineen vaati useiden viikkojen harjoittelua, josta osansa olivat syöneet tuotannolliset viivästykset.

tilanteeseen periaatteen vuoksi. Niiden tuottama valo olisi kuitenkin häirinnyt liikaa eri kohteiden välisiä suhteita, mikäli intensiteetti olisi liian korkea. Tietyllä tavalla toimin kuin missä tahansa ohjelmointitilanteessa; kävin kuljeskelemassa välillä ”katsomossa”, eli kiertelin esitystilaa ja palasin parantelemaan valotilannetta intuitiivisten havaintojeni pohjalta. En kuitenkaan oletanut asettuvani kaikkien katsojien näkökulmiin. Halusin säilyttää tilassa tietyn hartauden ja mysteerin, joten pyrin varjoisten alueiden ja osittaisen hämäryyden säilyttämiseen.

Valosuunnittelutyöni yhtenä päätepisteenä tallensin valonheittimien intensiteettien arvot ensimmäisen näytöksen valotilanteeksi. Suoraan verkkovirtaan kytkettävät heittimet saivat palaa täydellä tehollaan, koska olin ottanut huomioon niiden intensiteetit ja suuntauksen suhteessa himmennettäviin heittimiin. Jokaisena esityspäivänä valotilanteeni oli toistettavissa kutsumalla se pöydän muistista tilannenumeroilla yksi ja kytkemällä verkkovirta muutama katuvalaisimeen (kuva 23). Tilanteen aktivoitua heittimet paloivat niille asetetuilla tehoillaan näytöksen kolmen tunnin keston ajan. Valotilanne pysyi näin ajatellen staattisesti muuttumattomana, mutta en voi sanoa, että valotilanteeni olisi voitu toistaa samanlaisena. Ainoat asiat mitkä valotilanteessa käytännössä pysyivät muuttumatta, olivat talletettu ohjaustieto, heittimien intensiteetit sekä valopöydän käyttäjän reagoimattomuus esityksen tapahtumisiin. Staattisen valotilanteen tapahtuminen esityksessä ei perustunut enää valotilanteen ohjauksen muutokseen – esiintyjien ja katsojien toiminta synnytti näennäisesti muuttumattomaan valaistukseen aktiivisen ja alati muuttuvan suhteen.

Staattisen valotilanteen vaikutuksia esityksen ajamiseen

Yhden staattisen valotilanteen käyttäminen *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä kyseenalaisti ajatuksen valon ohjauksesta, joka perustuu yksittäisten ohjauskanaalien, ryhmien tai tilannelistaksi ohjelmoitujen valotilanteiden ajamiseen. Uudelleenarvioinnin kohteeksi joutui myös käytäntö, jossa valon muutoksilla seurataan aktiivisesti esityksen kulkua.¹⁸⁰ Kyseisessä toimintamallissa on totuttu siihen, että valopöydän takana istuu henkilö, joka tarkkailee tapahtumia katsomon suunnasta, osaa esityksen valoiskut ja laukaisee valotilanteet ajallaan.

180 Vaikka esimerkiksi 1900-luvun alun suomalaisilla näyttämöillä valotilanteiden muutoksia ei käytetty esityksen tapahtumisen tukena laajemmassa mitassa, efektejä lukuun ottamatta, ja vaikka suomalaisen poliittisen teatterin vuosikymmenet karsastivat 1960-luvun lopun jälkeen ”teatricalistisia” ilmaisukeinoja, nykyisissä ammattilaistuotannoissa valotilanteiden muutokset kuuluvat olennaisena osana esitykseen.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisessä näytöksessä valojen ajaminen ei ollut perinteisessä mielessä tarpeen, toisin kuin saman esityksen toisessa näytöksessä, jossa ohjasin valopöydästä esityksen aikana kolmeakymmentäyhdeksää valotilannetta. Ensimmäisen näytöksen ”ajamiseen” liittyi lähinnä valmistelua: kytkin virran Teatterikorkeakoulun aulatilán muutamaan kärkeileiheitimeen, teatterisalin natrium-heittimiin, sekä lattiakannen alapuolista viljapeltoa valaiseviin heittimiin. Suoritettuani kanavakohtaiset suuntaustarkistukset laitoin valopöydästä päälle valotilanteen numero yksi. Sen jälkeen minulla ei ollut muuta virkaa, kuin liittyä tilassa kuljeskelevien katsojien joukkoon. Olin jo tehnyt kaikki ne taiteelliset päätökset sekä teknologiset ja materiaaliset ratkaisut, jotka muodostivat valosuunnitteluni. Ajaminen ei edellyttänyt valopöydän käyttäjän, operaattorin, aktiivista panosta valaistuksen muuttamisessa.

Kokemukseni ensimmäisestä näytöksestä oli hyvin erilainen kuin mihin olin totunut. Nautin valosuunnittelijalle harvinaisesta mahdollisuudesta kokea näyttämöteos vailla lukkoon lyötyä jäsennyistä siitä, miltä teoksen pitäisi tarkalleen näyttää eri hetkinä ja miten ne hetket ajoitetaan. Minun ei tarvinnut seurata esitystä valopöydän takaa silmä kovana, kärkeä iskuja ja laukaista valotilanteita tarkasti määriteltynä hetkinä. Minun ei tarvinnut myöskään jännittää, ajoiko joku toinen henkilö valot haluamallani tavalla. Kun yleensä istuin suunnittelemissani esityksissä tarkkaamossa sijaitsevan valopöydän takana, saatoin ensimmäisessä näytöksessä kuljeskella esitystilassa katsojien joukossa.

Esityksen tunnelma pysyi kaikilla esityskerroilla aina erityisen hartaana ja keskittyneenä, valotilanteen staattisuudesta huolimatta visuaalinen katsomiskokemukseni tuntui muuttuvan alituisesti. Kulkiessani tilassa, valitessani katsottavia suuntia ja kohteita, muodostin henkilökohtaisen, dynaamisen ja muuttuvan visuaalisen suhteen esitykseen. *Muodostin näkemästäni valotilanteen, mutta en valosuunnittelijana vaan katsojana.* Samalla valosuunnittelun ajallinen toteutumisen tapa ei ollut enää sidottu yhteen edeltä päätettyyn, lineaariseen tapahtumien ja valotilanteiden muutosten ketjuun ja niiden sisältämään visuaaliseen sommitteluun. Se muistutti kovin vähän normaalia tapaa, jolla valotilanteen muutoksilla rajataan, kohdistetaan ja rytmitetään paikallaan istuvan yleisön näköhavaintoa ja vaikutetaan hänen vastaanottoonsa.

Huolimatta siitä, että olin nähnyt vaivaa muokatakseni staattisen valotilanteen tietynlaiseksi, minun ei tarvinnut esityksen aikana puuttua siihen, miltä valosuunnitteluni näytti ja milloin oli oikea hetki muuttaa visuaalista havaintokehystä valaistuksen avulla. Kun valosuunnittelu usein manipuloi esityksen ajallista ja visuaalista sommittelua hyvin aktiivisella otteella, *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen

ensimmäisessä näytöksessä tapahtui päinvastoin: luovutin valmistelemani staattisen valaistuksen esiintyjien ja yleisön leikkikentäksi. Hyväksyin lähtökohtaisesti, että staattinen valosuunnitteluni muodosti tila-ajallisen ympäristön, jossa katsojien yksilölliset havaintokulmat ja vastaanottokokemukset toteuttivat valosuunnitteluni aina omista näkökulmistaan. Valotilanteiden sopivuus tai sopimattomuus suhteessa esitykseen arvottui korostetusti katsojan suunnasta; en voinut valosuunnittelijana vaikuttaa niiden visuaaliseen laatuun ja ajoituksiin samoin kuin yleensä.

Laitoin siis hetkeksi sivuun valosuunnitteluun liittyvän käsityksen, jossa valotilanteet ja niiden ajoitukset tallennetaan muuttumattomiksi, kuin myös sen, että valosuunnittelu toteutuu esityksessä valotilanteita ajamalla.¹⁸¹ Periaatteessa ”ajoin” edelleen valotilanteita; ”ajaminen” tapahtui kuitenkin tilallisesti liikkuvan katsojakokemukseni synnyttämänä – kuten muidenkin katsojien kohdalla. Samalla kun jäin valojen ajajana toimeettomaksi, katsojan rooli vahvistui valoilmaisuun sekä siihen liittyvien merkitysten hahmottamisessa ja muodostamisessa.

Olen pitänyt aiemmin valotilanteita keskeisenä keinona vaikuttaa visuaaliseen ja ajalliseen sommitteluun. Niitä hallitsemalla uskoin valosuunnittelun tavoittavan esityksen ”tässä ja nyt” -hetken, esiintyjien ja muusikoiden esiintymisen hetken sekä katsojien havainnon ja kokemuksen. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen myötä jouduin avartamaan käsityksiäni: esityksen tapahtuminen oli mahdollista tavoittaa myös staattisen valotilanteen avulla.

Valotilanteen ajaminen siirtyy katsojille

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisen näytöksen staattisuudella ei pyritty provosoimaan yleisöä vastaavalla tavalla kuin miten aiemmin kerroin tapahtuneen Schleefin *Salome* -esityksessä.¹⁸² *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä

181 Tässä tapauksessa lukkoon lyömiseen sekoittuu helposti myös tekijyyteen liittyviä pyrkimyksiä korostaa omaa osuuttaan teoksessa selkeärajaisten ratkaisujen muodossa. Tällöin valosuunnittelijan ratkaisut saavat taiteelliseen ammatti-identiteettiin liittyviä merkityksiä. Olen käsitellyt aihepiiriä tämän kirjallisen selvitysosan ensimmäisessä luvussa Toisenlaisia toimenkuvia.

182 Einar Schleefin *Salomessa* esiintyjät seisoivat paikallaan kymmenen minuuttia siniharmaassa valaistuksessa. (Lehmann 2009, 298) Yleisön äänekkäät reaktiot ja protestit alkoivat kolmessa minuutissa näytöksen alkamisesta. Esiintyjien toimimattomuus painosti osaa katsojista rikkomaan heidän perinteisesti passiivisen roolinsa. Esityksen aktiivinen toiminta siirtyi heille ärtymyksen antamalla energialla.

yleisön haluttiin viihtyvän, jotta he altistuisivat kestoille ja esityksessä oleilulle.¹⁸³ Esitys ei pyrkinyt staattisista piirteistään huolimatta olemaan pysähtyneen maalauksen kaltainen tableau vivant, joita usein katsottiin näyttämöaukon rajaamana katsomosta käsin, kuten Salome -esitystä. Valotilanteen intensiteettien pysyvyys ei tarkoittanut sitä, että katsojan suhde niihin toteutuisi staattisena tai muuttumattomana. Valosuunnitteluni sisälsi ajatuksen, että katsoja liikkuu ja vaihtaa näkökulmia, jolloin esitystä ei katsota yhdestä suunnasta, tai samanlaisena pysyvän visuaalisen kehyksen rajaamana. Valosuunnitteluni sisälsi näin ollen liikettä, muutoksia ja kestoja, eli aktiivisia ulottuvuuksia. Pääosin Teatterikorkeakoulun opiskelijoista ja henkilökunnasta koostuneen yleisön tottumukset ulottuivat ilmeisen vaivattomasti ympäristönomaiseen tilan- ja ajankäyttöön. He osasivat hyödyntää vapautta. Vähemmän ammattilaisista koostuva yleisö olisi saattanut olla arempi tutkimaan tilaa ja lähestymään esiintyjiä, mutta en usko, että teoksen poikkeava muoto olisi mainittavasti häirinnyt sen vastaanottoa.

Ympäristönomaisuus ja katsojien liikkumavapaus eivät olisi estäneet minua luomasta esitystilaan valotilanteita ja huomiopisteiden siirtymiä.¹⁸⁴ Olisin voinut suunnata katsojien huomiota tai saada heitä liikkumaan tilassa voimakkaimmin erottuvan valon ääreen. Tämä olisi luonut valodramaturgiaa, joka perustuu valotilanteiden muutoksiin; hiotut sommittelut, ajoitukset ja valodramaturgiset kaaret olisivat saaneet merkityksensä kun olisin ohjaillut yleisöä valotilanteiden muutoksilla. En nähnyt järkeväksi perustaa *Pelto – ankara moraaliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen ajallista valodramaturgiaa näytökseen sopimattomaan toimintamalliin. Halusin välttää edellisen kaltaista yleisön vastaanoton hallintaa.

183 Tässä mielessä voi todeta, että yleisön vapaus oli suhteellista. Kaikesta huolimatta esityksen tekijät pyrkivät edelleen ponnekkaasti vaikuttamaan esityksen yleisösuhteeseen ja vastaanottoon, vaikka vaikuttamisen keinot poikkesivat totutusta tai vaikuttivat vähemmän ilmeisiltä. Katsojat annosteltiin sisään pienissä erissä, jotta saapumiseen liittyvä hälinä ja liike häiritsisivät mahdollisimman vähän esitystä. Äänenvoimakkuuden tasot vaihtelivat ajoittain paljon, mutta ne pysyivät maltillisina. Valonkäytössä suurinta epämukavuutta saattoivat aiheuttaa matalalle seinään kiinnitettyjen katulamppujen häikäisy, mutta katsojan oli helppo kääntyä pois päin. Dynamiikkavaihteluista huolimatta intensiteetit pysyivät yleisön aistihavaintojen mukavuusalueella.

184 On myös muistettava, että ympäristönomainen tilajärjestely ei takaa kaikissa muodoissaan vastaavaa katsojan vapautta kuten *Pelto – ankara moraaliteetti* -esityksessä. Teollisuushalleihin ja alkuperäisestä käytöstään hylättyihin rakennuksiin rakennetut esitykset saattoivat toteuttaa ympäristönomaista tilankäyttöä ja silti niiden valosuunnittelu saattoi perustua valotilanteille. Yleisö saatettiin asettaa rajatumpiin katsomoihin tai heidän kulkureittinsä oli ennalta määriteltä, jolloin katsojien visuaaliset näkökulmat olivat helpommin ennakoitavia. Ympäristönomaisessa esityksissä katsojien huomio saatettiin kiinnittää tilan eri alueisiin valon avulla.

Sen sijaan, että katsoja pysyisi paikallaan, hänet oli tärkeää motivoida liikkumaan tilassa ja saada hänet kiinnostumaan eri näkökulmien etsimisestä. En halunnut osoittaa katsojille heidän seuraavia liikkeitään.¹⁸⁵ Yleisölle oli näytettävä useita kohteita, mutta samalla pidettävä huoli siitä, että tilaan jäi löydettäväksi tarkoitettuja näkymiä, jotka eivät olleet havaittavissa joka puolelta. Valosuunnittelijana minun oli hyväksyttävä yleisön valintojen vaikutus, sekä muistettava inhimillisen havainnon yksilöllisyys. Minun oli hyväksyttävä, että katsojan vastaanoton ennakointi ja siihen vaikuttaminen saattoi toteutua vain tiettyyn rajaan asti. Mikäli en osoittaisi valolla keskeistä huomiopistettä, katsojat olisivat aina kääntyneenä pois päin osasta esityksestä tai keskittyneinä toiseen kohteeseen tai näkökulmaan toisten kustannuksella. Koska en voinut sommitella, rajata ja hallita esitystä valotilanteiden vaihdoksilla, minun oli hyväksyttävä myös se, että *katsoja teki valodramaturgisen päätöksen siitä mikä oli mielenkiintoista* milläkin hetkellä, ja missä järjestyksessä hän katsoi tilan eri kohteita. Samoin katsojan päätettävissä oli, millä hetkellä huomio vaihtui kohteesta toiseen ja kauanko tämä näkökulma säilyi kiinnostavana. Katsoja saattoi esimerkiksi levähtää näyttämön alle rakennetun viljapellon yläpuolisen pleksikannen päällä, jolloin hän pystyi ummistamaan silmänsä kokonaan. Havainnon suunnittaminen jätti ympärille levittyvästä tilasta aina jotain ulkopuolelle tai katveeseen.

Perinteisen valosuunnittelun näkökulmasta näin suuri yleisön vapaus on turhauttavaa, koska se siirtää totuttuja vaikuttamisen mahdollisuuksia ja keinoja kauemmas valosuunnittelijan ulottuvilta. Toimijuuden roolit kääntyvät samalla päinvastoin kuin yleensä. Kun perinteisesti katsojat istuvat esityksessä paikallaan ottaen vastaan rajattuja ja valmiiksi jäsenneltyjä näkymiä, tai tekijät ohjaavat heidän liikkeitään tilassa valon avulla, ensimmäisessä näytöksessä katsojalla oli paljon enemmän valtaa oman näkökulman muodostamisessa. Valosuunnittelun perinteinen aktiivisen toiminnan komponentti, valotilanne, ”ulkoistettiin” katsojien muodostamaksi. Seurauksena tästä valosuunnittelijan toiminnallinen rooli sijoittui työskentelyprosessissa aikaisempaan vaiheeseen. Kun hän ei voinut vaikuttaa valotilanteiden tila-ajalliseen sommitteluun tai esitystilanteessa ajotilanteiden ajamiseen, valosuunnittelu muuttui todella ennakoivaksi, esityskonseptin lainalaisuuksia luovaksi toiminnaksi. Suunnittelutyöhön liittyi keskeiseltä osalta yleisön ja esiintyjien merkittävemmän roolin hyväksyminen valosuunnittelun vastaanottamisessa. Tietyissä mielessä yksilöllisesti katsojien havainnossa muodostuvat valotilanteet toteutuivat näin orgaanisemmin suhteessa toimintaan ja pakottomammin suhteessa sen vas-

185 Katsojalla on tietenkin mahdollisuus sivuuttaa tai vastustaa hänelle osoitettua asiaa myös frontaalissa katsomisjärjestelyssä, jolloin katsoja voi unohtua tarkkailemaan tekijöiden näkökulmasta toissijaista yksityiskohtaa.

taanottoon kuin perinteisessä valotilanneajattelussa. Etukäteistyö saattoi synnyttää esitystapahtumaan nivoutuvan valosuunnittelun, huolimatta sen passiivisesta roolista vastaanottotapahtumassa.

Esiintyjä käyttää valoa

Staattinen valotilanne muuttui myös esiintyjän toiminnan tuloksena. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisessä näytöksessä yhdelle esiintyjistä oli annettu tehtäväksi tuottaa Howellin esitystaiteen jäsenyksistä peräisin olevia ”epäjohtonmukaisuuksia”. Tämä tarkoitti sitä, että esiintyjä Hanna Korhonen pyrki tuottamaan aina uuden toiminnan tai liikkeen, joka ei ollut suoraan ennakoitavissa hänen aikaisemmasta toiminnastaan. Valosuunnittelu ja esiintyjätoiminta yhdistyivät Korhosen epäjohtonmukaisuuksissa, koska olin toivonut, että hän käsittelisi tilan valoesineitä siten, että niiden tuottaman valon laatu muuttuisi. Jotta hänen toimintansa olisi aidosti epäjohtonmukaista, en voinut asettaa hänelle mitään täsmällisiä visuaalisia toiveita. Osoitin hänelle kuitenkin joidenkin lavastuselementtien toi-

minnallisia ominaisuuksia, joilla oli mahdollista muuttaa näytöllä näkyvää valoa.

Sisääntulo-ovien väliseen alkovitilaan asetetun katuvalaisimen edessä oli pystysuuntaisista puulamelleista koostuva seinäke. Korhonen saattoi säädellä seinäkkeen läpi siivilöityvää valoa kääntämällä lamelleja enemmän tai vähemmän raolleen. Raoista vuotava valo oli sivusuuntaista, joten se osui laajalle sektorille näyttämötilan keskialueella ja tuotti sälekaihtimien läpi siivilöityvän valon kaltaista raidalista vaikutelmaa.



Kuva 24: Marja Skaffari kävelee Korhosen avaaman valoluukun edessä.

Samalla tavalla Korhonen saattoi siirtää ison puulattiakorokkeen yhdelle sivulle rakennettuja liukuseiniä. Seinien taakse näyttämön seinään kiinnitettyjen katulamppujen valo kilpistyi seiniin tai pääsi läpi niiden jättämistä aukoista muodostaen valokiiloja tilaan. Korhonen saattoi näin mekaanisesti himmentää valonlähdettä ja säädellä sen tuottamaa kuviota tilassa.

Samaa periaatetta noudatti myös tapa, jolla Korhonen kaivoi valoa esiin viljalla peitetyn valotason pinnalta. Viljan peittäessä läpinäkyvän pleksikannen, sen alle sijoitettujen loisteputkien valoa ei voinut havaita. Korhosen kaivaessa viljaan kuoppia ja kanavia, kellertävä valo pääsi esiin ja muodosti kuvioita (kuva 25). Vilja-alueen yläpuolella roikkuvan kuution alapinta oli heikosti valaistu siihen rajatun sinertävän videoprojisoinnin vaikutuksesta, jolloin keltaiset valonläikähdykset näkyivät sen pinnassa tehokkaasti.



Kuva 25: Hanna Korhonen kaivaa valoa esiin viljan alta.

Kapeisiin puutasoihin oli lisäksi sijoitettu kaksi syvennystä, joissa kummassakin paloi turvallisuussyistä ”viileämpää” valoa tuottava valonheitin¹⁸⁶. Syvennyksissä oli saranoidut luukut, joiden sisäpintaan oli kiinnitetty muovipeiliä. Perusasennossaan luukut olivat raollaan, jotta syvennys ei kuumenisi liikaa. Korhonen saattoi halutesaan nostaa luukkuja, joiden peilipinta heijasti heittimien valokiilan tilaan (kuva 24). Esiintyjä pystyi näin jossain määrin liikuttamaan valoa.

¹⁸⁶ Kyseessä oli ETC par -heitin, jonka heijastin suodattaa valokiilasta eteenpäin heijastuvaa lämpösäteilyä. Heitinvalinta oli varotoimenpide, mikäli perustilassaan raollaan olleet luukut olisivat sulkeutuneet jostain syystä täysin.

Esiintyjän ”epäjohdonmukaisuudet” synnyttivät staattisen valotilanteen sisällä valomuutoksia, vaikka valonlähteiden intensiteetit oli ohjelmoitu muuttumattomiksi. Niitä voi tarkastella esiintyjän toiminnan tuloksena syntyneinä valotilanteina. Kääntyvät lamellit, luukut, tasot ja liukuseinät toimivat omalla tavallaan mekaanisina himmentiminä. Ne muistuttivat Brunelleschin myöhäiskeskiajalla suunnitteleminen ilmestysesityksien tai muiden saman aikakauden vastaavien kirkollisten esitysten mekaanista ohjaustekniikkaa. Tuolloin valonlähteenä käytetty elävä tuli paloi samalla intensiteetillään vaikka sen vaikutusta kontrolloitiin erilaisten luukujen ja mekaniikan avulla.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen toisin tekemisen tulos, staattinen valaistusratkaisu, löysi näin yllättävän yhteyden valaistuksen varhaisen historiaan. Huolimatta siitä, että olen pyrkinyt löytämään tohtorintutkintooni kuuluvissa valosuunnitteluissani konventioihin nähden toisia tapoja ja ajattelumalleja, on huomattava, että uusilta vaikuttavat ratkaisut ovat aina olleet jollain tavalla läsnä perinteessä itsessään. Unohtuneet ja sivuun jääneet toimintamallit todistavat osaltaan alan mahdollisuudesta muutoksiin ja uudistuksiin traditiosta ammentaen ja sitä mukaillen.

3.9 POHDINTOJA

Olen edellä käsitellyt tapoja joilla kykenin staattisen valotilanteen avulla tuottamaan valosuunnitteluun liikettä, muutosta ja vaihtelua huomioimalla katsojien ja esiintyjien muuttuneen roolin esityksessä. Tämän vuoksi kutsun yhden valotilanteen staattisuutta vastaanottotapahtuman näkökulmasta dynaamiseksi. Kysymys toiminnasta ja toimimattomuudesta ulottuu myös käsityksiin siitä, milloin valosuunnittelutoiminnan katsotaan olevan valosuunnittelijan hallinnassa.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisessä näytöksessä en reagoinut valonohjauksen avulla esityksen tapahtumiin. Tarkistusten ja valotilanteen päälle laittamisen jälkeen saatoinkin kuljeskella katsojana yleisön joukossa; olin esitystilanteessa selvästi passiivinen toimija. Tavallisesti tämä on valosuunnittelijalle mahdollista ainoastaan kun joku toinen vastaa esityksen ajamisesta.¹⁸⁷ Koska valosuunnittelun ammatillinen eetos rakentuu pitkälle päämäärätietoisesta aktiivisuuden osoittamiseen taiteellisessa prosessissa sekä esitystilanteessa, passiivisuus saa arveluttavan merkityksen. Tiedostin, että vallitsevan konvention näkökulmasta

¹⁸⁷ Järjestely ei sinänsä ole poikkeuksellinen, valosuunnittelijan on harvoin mahdollista ajaa suunnittelemiensa esitysten kaikkia näytäntöjä.

toimintani herätti epäilyksen valosuunnittelun toteutumisesta laiskalla ja välinpitämättömällä tavalla. Jätinkö valosuunnittelijana tapahtumien ja valon keskinäisen suhteen sattuman varaan?

Hallinnan vähentämisen mahdollisuus

Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ensimmäisessä näytöksessä toisenlainen tila-ajallinen yleisösuhte mahdollisti visuaalisuuden ajattelemisen ympäristönä, sen sijaan että olisin ajatellut näyttämökuvia. Valotilanteiden sommittelussa on yleensä tärkeää rajata ja kohdentaa valoa näyttämökuvassa peräkkäisinä aikajaksoina. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen esitysympäristössä oli oleellista näyttää kaikki samanaikaisesti joka suuntiin. Kohdistin valonkäytön visuaaliset voimavarat valoesineistä koostuvan ympäristön luomiseen sen sijaan, että olisin pyrkinyt luomaan tietyllä yhdenmukaisella rajauksella ja sommittelulla hahmottuvia näyttämökuvia. Valoesineet saivat visuaalisen muotonsa usein suhteessa niiden sijaintiin ja rajaukseen lavastuksessa. Pysin ajattelemaan valoesineitä omina kohteinaan, mutta valosuunnittelutottumukseni ohjasivat minua huomioimaan kokonaisuutta eräänlaisena installaationa. Sommittelin valoesineitä suhteessa toisiinsa niin että ne hahmottuivat erillään, mutta olivat nähtävissä useista kulmista. Säädin niiden väriä ja intensiteettejä, jotta ne yhtäältä erottuisivat toisistaan ja toisaalta sointuisivat keskenään. Luotin siihen, että valoesineet olivat katsojan näkökulmasta muuttuvia ja kiinnostavia, vaikka ne eivät seuranneet esiintyjää tai pyrkineet aktiivisesti manipuloimaan katsojan havaintoa. Esitystilan muut esineet (esiintyjät, lavastus, äänimaailma ja tarpeisto) pitivät myös yllä esityksen monimuotoisuutta; valosuunnittelun ei tarvinnut yrittää hallita tai palvella muita osa-alueita.

Edellä kuvaamani ratkaisut syntyivät vastauksena haasteeseen, joka syntyi yhteensovittamattomuudesta konvention tarjoamien keinojen ja esitysmuodon taiteellisten tavoitteiden välillä. Ongelmaan liittyy valosuunnittelulle keskeinen pyrkimys suunnitella, ennakoida ja manipuloida. Kysymys on siis lopputuloksen hallinnasta, mutta ennen kaikkea kysymys on hallinnan riittävästä määrästä ja laajuudesta. Valosuunnittelua voidaan ajatella arkkitehdin kaltaisena työnä, jossa lopputuloksena syntyy valosuunnitelma toteutusohjeineen, piirustuksineen ja ohjelmointineen, toteutuksen, ylläpidon ja käyttämisen siirtyessä eri henkilöille. Osalle suunnittelijoista tämä malli vastaa heidän toiveitaan. Osa kaipaa yhteyttä esityksen ainutkertaisen tapahtumisen hetkiin. Mikäli suunnitteluun liittyvä ennakointi saa suhteettoman painoarvon, valosuunnittelussa on mahdollista sortua

myös hallinnan maksimointiin. Tällöin tullaan hyvin lähelle filosofi Martin Heideggerin käsitystä ”laskevasta ajattelusta”.¹⁸⁸ Vaarana on epävarmuuden ja ennakoinnattomuuden siementä kantavien luovien ratkaisujen tukahtuminen ennen kuin ne kantavat hedelmää. Jos luovuus kahlitaan ennalta tiedetyn piiriin, taiteen tekemisen perusta jää vajaaksi. Tällöin voidaan kysyä lunastaako valosuunnittelu asemansa esittävien taiteiden alana?

Valosuunnittelussa voidaan päätyä tarjoamaan vakiintuneita ratkaisuja jopa silloin kun esityksen lähtökohdat suorastaan edellyttävät kaavasta poikkeamista. Hallittavuuden maksimointia korostavat usein vaatimukset, jotka edellyttävät valaistuksellisten ratkaisujen pysyvyyttä, tasalaatuisuutta ja standardeihin sopivuutta esityksestä toiseen. Hallintaan liittyy tällöin logistiikkaan ja dokumentoinnin selkeyteen liittyviä vaatimuksia, jotka mahdollistavat esimerkiksi repertuaariteatterissa usean esityksen pyörittämisen.

Yksi hallinnan tekijä ovat myös valosuunnittelun välineet. On osaltaan ristiriitaista, että pyrkimyksissään osallistua orgaanisesti esitystapahtumaan, valosuunnittelu on joutunut turvautumaan hyvin matemaattis-teknisiin välineisiin ja keinoihin. Teknologian ohjausprotokollat ja ohjelmistot saattavat vaihdella, mutta ne kantavat sisällään oletuksia tila-ajallisesta sommittelusta. Käyttämällä valaistusteknologiaa, hyväksymme huomaamatta siihen sidoksissa olevia käsityksiä, kuten sen, että valaistus voi liittyä esityksen tila-ajalliseen tapahtumiseen vain yleisön havaintoa rajaamalla, rytmittämällä ja manipuloidmalla.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä ei voida puhua varsinaisesti suunnitelmallisuudesta luopumisesta, koska valosuunnittelua ja esitystilaa mallinnettiin monin tavoin suunnitteluprosessin aikana. Hallinnan vähentäminen kohdistui sen sijaan enemmän yleisösuhteen ja vastaanoton manipulointiin. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen dramaturgisen rakenteen, tila- ja katsojasuhteen erityispiirteiden mahdollistamana, perinteisiä vastaanoton hallinnan periaatteita saattoi höllentää ja asennoitua niihin toisella tavalla. Toisenlainen esitys, kuten *Pelto – ankara moraliteetti*, vaatii toisenlaisia valosuunnittelun keinoja.

188 Heidegger puhuu kahdesta ajattelumallista, laskevasta ja mietiskelevästä ajattelusta, jotka ovat kumpikin tarpeen. Laskeva ajattelu suunnittelee ja ennakoi kohti määrättyä lopputulosta. Mietiskelevä ajattelu ajattelee mieltä, joka vallitsee kaikessa mikä on. Mietiskelevä ajattelu on lähellä olevan ja meitä koskevan ajattelua ilman ylevää lennokkuutta. Heideggerin mukaan nykyihminen on paossa ajattelua, jolla hän viittaa mietiskelevän ajattelun unohtamiseen. (Heidegger 2005, 14–16)

Viistosti havaittu muutos

Omien kokemusteni ohella näköpiiriin reunalle hahmottuu laajempia muutoksen merkkejä, joka eivät liity suoraan valosuunnittelun tekemiseen tai lopputuloksen vastaanottoon. Kyseessä ei ole yksi murros vaan useiden edellä mainittujen tekijöiden aikaansaama muutospaine, joka haastaa suomalaisen valosuunnittelun alan etabloitumiskehitystä. Samalla kun käytännön taiteellisessa työskentelyssä on tiedostettu valaistuksen merkitys nopeana ja joustavana välineenä, joka kehystää, rajaa, ohjaa ja manipuloi havaintoa, valosuunnittelijoiden ammattikunnalle on avautunut painava peruste alan aseman, arvostuksen ja identiteetin pönkittämiseen.

Muutoksen toteaminen voi herättää levottomuutta. Voiko valosuunnittelu menettää saavuttamansa aseman ammattikentässä, jos se menettää otteensa esitykseen? Uskon, että perinteiset dramaturgiset mallit säilyvät vielä pitkään, jolloin niihin nojaavat esitykset tarvitsevat tulevaisuudessakin tekijöitä. Toisaalta voi kysyä, kannattaako kaikkea sijoittaa yhden arvan varaan? Jotta valosuunnittelun tietotaidon käyttö ei rajoittuisi tulevaisuudessa ”muinaisteatterin”¹⁸⁹ tai -tanssin” rekonstruktioihin, on muutoksiin suhtauduttava vakavasti. Taidekenttä taidemuotoineen ei ole pysyvästi vakiintunut, vaikka sen rakenteet ja toimintatavat muuttuvat hitaasti. Muutokset kuitenkin saavuttavat perimmäiset nurkat vääjäämättä.

Lehmannin näkemysten herättämät keskustelut draaman jälkeisestä teatterista ja sen muodoista ilmentävät 2000-luvulla osaltaan teatteriin liittyvää muutosta¹⁹⁰. Vuosituhannen vaihteessa myös suomalaisessa esittävissä taiteissa tapahtui nopea esteettinen sekä työskentelytapoja koskeva muutos, joka yllätti kriitikot ja katsojat (Ruuskanen 2010, 7). Vuosikymmenen kuluessa nykyteatteri ja kuvataiteen suuntaan yhteyttä pitävä esitystaide ovat jääneet pysyviksi ilmiöiksi perinteisten esityskonventioiden rinnalla. Nykytanssi on saapunut kypsään ikään ja kohtaa omat konventionensa ja muutospaineet etsimällä yhteyksiä esitystaiteen, nykysirkuksen ja nuorisokulttuurin suunnalta. Uudet ja uudistuvat esitysmuodot tuovat vaikutteita ja luovat omia periaatteitaan. Valosuunnittelun ei kannata pitäytyä yksinomaan vanhoissa hyvissä keinoissaan, mikäli se haluaa luoda suhteen myös uusiin esitysmuotoihin. Esityskonseptit, joissa perinteinen dramaturginen hahmotus, tai jokin muu vakiintunut malli, ei päde, ovat oivallisia tilaisuuksia kehittää uusia valollisia strategioita.

189 Olen lainannut termin Atro Kahiluodon esityksellisestä visiosta nimetä klassikot uudelleen.

190 Hyvän näkökulman 2000-luvun alun suomalaiseen muutoskeskusteluun avaa Annukka Ruuskanen toimittama (2010) *Nykyteatterikirja*. Teos käsittelee muutoksia dramaturgian, esiintyjän ruumiin, työtapojen ja -prosessien, poliittisuuden ja katsojasuhteen suunnista.

Pelto – ankara moraaliteetti -esityksen tila-ajallinen rakenne, esiintyjäntyön periaatteet ja ilmeinen yhteys nykyteatterin, esitystaiteen tai draaman jälkeisen teatterin virtauksiin, haastoi valosuunnittelun keinoja osallistua esitystapahtumaan ja sen valmistamisen prosessiin. Toteuttamani staattinen valosuunnitteluosuus tarjoaa yhden strategian, jonka avulla haasteeseen voi vastata. Pidän esitykseen kehittämiäni ratkaisujani osana näyttämövalaistuksen perinnettä, mutta näen ne myös ehdotuksina, joiden avulla valosuunnittelun keinoja laajennetaan ja monipuollistetaan.

IV: Näkyvä pimeys

” [...] Samoin kuin teatterissa,
parrasvalojen sammuesssa
ja näyttämön vaihtuessa
kulissien kumeasti jyristessä,
pimeyden liikkuessa pimeydessä.
Ja me tiedämme että kukkulat ja puut,
koko kaukainen tausta
ja uljas ja mahtava julkisivu vieritetään pois –
tai niin kuin maanalaisen pysähtyessä tunneliin
liian pitkäksi aikaa
puheensorina ensin nousee
kuollakseen taas hitaasti hiljaisuuteen
ja sinä näet miten ajatusten tyhjyys syvenee
kaikkien kasvoilla
jättäen jälkeensä vain kasvavaa kauhua
ajatusten tyhjyyttä kohtaan:
tai niin kuin eetterin huumatessa sielu
on täysin tietoinen ei - mistään -
sanoin sielulleni, ole hiljaa, ja odota vailla toivoa
sillä toivo toivoisi vääriä asioita: odota vailla rakkautta sillä
rakkaus rakastaisi vääriä asioita: jää jäljelle usko mutta usko
ja toivo ja rakkaus sisältyvät samaan odotukseen.
Odotat tyhjänä ajatuksista, sillä ajatuksiin et ole kypsä:
niin syntyy pimeästä valkeus, ja
liikkumattomuus alkaa tanssia.”

-T.S.ELIOT -

(ELIOT 1988,154)

4. Näkyvyyden kyseenalaistamisen näkökulma

Kirjallisen raporttini neljännessä osassa tarkastelen valosuunnittelun suhdetta näkyvyyteen ja pimeyteen. Aihekokonaisuuden otsikko on sama kuin kuvataiteilija Teemu Mäen (2005) *Näkyvä pimeys* -esseekokoelmalla. Siinä missä Mäki viittaa paradoksaalisella nimellä olemassaolomme synkkäsävyiseen tarkoituksettomuuteen¹⁹¹ (Mäki, 2005, 59, 68), tarkoitan otsikolla *Pimeä projekti* -esityksessä koettavissa ollutta paradoksia. Tohtorintutkintoni neljännessä ja viimeisessä taiteellisessa osuudessa pimeys oli esityksen aihe, esityksellinen materiaali ja näyttämöolosuhde. Esityksen katsomisen traditio korostaa esiintyjän näkyvyyttä, mutta tällä kertaa valokeilassa oli pimeys. Nimeen liittyvä paradoksi ilmeni myös toisella tavalla *Pimeä projekti* -esityksessä. Esitystilan pimeiden kohtausten aikana infrapunavalaistus ja sille herkätkä valvontakamerat tekivät pimeyden näkyväksi tavalla joka ei tuhonnut sitä. Pimeyttä läpäisevä videokuva oli nähtävissä esitystilan ulkopuolelle sijoitetuissa monitoreissa.

Pimeä projekti -esitys, ja koko projekti, tarkasteli esityksen avulla valosuunnittelun suhdetta näkyvyyteen ja pimeyteen. *Pimeä projektin* tavoitteena oli haastaa valosuunnittelun perinteinen suhde valoon ja varjoihin. Tämä tapahtui antamalla tavallisesti rajoitetusti toteutuville pimennyksille ja pimeille alueille keskeinen rooli esityksessä. Esitystilan, esiintyjien, ja tapahtumien näkyvyysasteen muutos muutti myös esityksen katsojasuhdetta siirtäen havainnoimista muille aisteille.

4.1 SISÄÄNHEITTÄJÄNÄ PIMEÄÄN

Katsojat kohtasivat *Pimeä projekti* -esityksen paljain jaloin ja kysyvällä katseella. Päästäessäni katsojia sisään pienissä ryhmissä, puolen tunnin välein, kuvittelin kysymykset heidän silmissään. Millainen olisi pimeässä tapahtuva esitys, miten sitä katsotaan? Joidenkin katse oli levoton ja jännittynyt. Kiasma-teatterin järjestämän /teatteri.nyt-festivaalin ohjelmistoon kuuluvalta esitykseltä saattoi odottaa

191 Näkyvä pimeys on Mäen taideteoksissa ja ajattelussa toistuva käsite, jonka hän on määritellyt olemassaolomme objektiiviseksi tarkoituksettomuudeksi. Lisäksi Mäki toteaa, että näkyvää pimeyttä edustaa myös arvojen tunnustaminen väliaikaiseksi, näkökulmasidonnaiseksi ja suhteelliseksi. Mäki on jäljittänyt yhteyksiä muodostamansa käsitteeseen William Goldingin romaanin *Darkness Visible* (1979) ja John Miltonin helvettikuvaukseen runossa *Paradise lost* (1663). (Mäki 2005, 59, 68)

jotain erityistä, mutta *Pimeä projekti* -esitys tuntui vaativan yleisöltään poikkeuksellista ”katsomissopimusta”. Sisääntuloajan varaaminen ei sinänsä ollut erikoista. Oli myös tavallista, että yleisöä pyydetään tutustumaan ohjeisiin ennen esitystä. Ohjeiden sisältö viittasi kuitenkin tavallisuudesta poikkeavaan esityskokemukseen:

*”Esitystilassa liikutaan ilman kenkiä. Lattialla on kumirouhetta.
Esitystilassa saat liikkua vapaasti omaan tahtiin.
Saat asettua nukkuvan viereen tai voit nukkua nukkuvan kanssa.
Voit astua esitystilan kulmassa sijaitsevaan Jäähuoneeseen. Mikäli sinulla on sukat, ne voivat kastua.
Seinällä roikkuvista kuulokkeista A, B ja C kuuluu eri teksti.
Teoksessa on tiivistetty 3 tuntiin yhden vuoden pimeän ja valon vaihtelut.
(Ohjeita Pimeä projektin esitykseen saapujalle, 20.9.2006)*

Koska sisäänpääsyä piti yleensä odottaa, katsojilla oli aikaa lueskella ohjeita ja vilkuilla odotustilan toisella sivulla näkyviä videomonitoreita (kuva 26). Monitorit oli tarkoituksellisesti käännetty nähtäväksi. Katsojille kerrottiin niiden välittävän kuvaa esitystilasta riippumatta sisällä olevan valon määrästä. Mustavalkoinen videokuva näytti hieman rakeiselta, mutta siinä erottui selvästi ihmisiä ja lavasterakenteita. Ottaen huomioon, että sisällä oli hämärää ja toisinaan jopa täysin pimeää, videokuva oli omituisen kirkas.



Kuva 26: *Pimeä projekti* -esityksen sisääntuloeteinen Kiasman 4. kerroksen galleriatilaan. Odottava, tai poistuva yleisö saattoi katsoa video- ja äänisuunnittelijan olkien yli näkyviä monitoreja, joissa näkyi valvontakamerakuvaa esitystilasta.

Katsojat pääsivät pimennettyyn näyttelytilaan kahden painavan pimenysverhon läpi. Pyrin päästämään katsojat sisään esityksen hetkellä, jolloin tilassa oli hieman valoa. Ovimiehenä näytin yleisölle tietä ja tarkkailin heidän ensimmäisiä askeliaan hämärässä. Esitystila näytti odotustilan luonnonvaloon tottuneille lähes pimeältä. Sisääntulon eteen syntyi tavallisesti pieni tungos, katsojat pysyivät hetken paikallaan, tarkkaillen ympäristöä. Kun he lähtivät liikkeelle, heidän painopisteensä pysyi matalana, askeleet

olivat lyhyitä ja heidän kätensä kohosivat vaistomaisesti etuviistoon. Monet löysivät tuekseen oviaukon viereisen seinän ja etenivät syvemmälle tilaan tätä seuraten.

Pimennetyssä tilassa tapahtuva esitys koostui neliön muotoiseen näyttelytilaan rakennetusta lavastuksesta, kolmen esiintyjän toiminnasta, äänimaisemasta, video-projisoinneista, kolmista kuulokkeista kuunneltavista teksteistä¹⁹², infrapunavalaisuksesta (kuva 27) ja yleisön läsnäolosta. Esityksen ajallinen rakenne koostui eripituisista valaistusjaksoista, jotka työryhmä oli nimennyt päiväksi, iltahämäräksi, yöksi ja aamuhämäräksi. Jaksot toistuivat samassa järjestyksessä kunnes esitys oli kestänyt kolme tuntia. Kuten katsojalle annetussa ohjeessa kerrottiin, kunkin valaistusjakson pituus oli johdettu vuodenvaihteen eri kuukausien keskimääräisistä päivän pituuksista. Kun vuosi tiivistettiin kolmeen tuntiin, jaksot muodostuivat muutamien minuuttien pituisiksi. Esimerkiksi kesäkuun valoisaa aikaa kuvaava päiväkohtaus oli pitkä, yökohdan kestäessä vain alle minuutin. Katsojan saapumisen ajankohdasta riippuen valoisien ja pimeiden jaksosten kestot saattoivat vaihdella huomattavasti. Esityksestä poistuminen jäi katsojien päätettäväksi.



Kuva 27: Katsojat tunnustelevat ympäristöään pimeässä nurkka-alkovissa. Valvontakamera näkee tapahtumat infrapunavalon avulla. Kuvassa näkyy infrapunavalon synnyttämä jääpalan varjo alkovin suljetussa liukuovessa.

192 Masi Eskolinin kirjoittamat tekstit *Me*, *Myself* ja *I* käsittelivät pimeyttä erilaisilla kerronnan otteilla. Äänitteillä tekstejä lukivat Eskolinin lisäksi näyttelijä Tuukka Vasama ja koreografi-tanssija Panu Varstala.

4.2 AJATUKSIA VALON JA NÄKYVYYDEN SUHTEESTA

Kun ajatellaan esityksiä yleensä, pimeys ei vaikuta äkkiä ajateltuna kovin äärimmäiseltä tai torjutulta ilmiöltä. Se on varsin tuttu elementti, joka nykypäivänä korvaa usein esiripun: esitys alkaa pimeydestä ja päättyy pimeyteen. Pimeitä jaksoja käytetään myös kesken esityksen: niillä voidaan erottaa kohtauksia toisistaan ja tehdä kerronnallisia siirtymiä.¹⁹³ Samoin on kovin tuttua, jo 1800-luvun alun tableau vivant -esityksistä lähtien (Bergman 1977, 222), että katsomo pimennetään, mikä ohjaa yleisön huomiota sinne missä valoa on – näyttämölle.

Pimeä projekti -tuotannon myötä minulle tarjoutui mahdollisuus koetella tutujen valosuunnittelun peruselementtien totuttuja rajoja. Halusin kulkea niiden näyttämövalaistuksen pioneerien ja valosuunnittelun ammattilaisten viitoittamalla tiellä, jotka ovat puolustaneet varjojen ja pimeyden visuaalista merkitystä. Valosuunnittelun kiintymys varjoihin on niin vahva, että sitä voisi kutsua umbrafiliksi¹⁹⁴. Se muodosti selkeän suunnan, jota seuraten etenin, nähdäkseni, kuinka pitkälle voin korostaa varjojen merkitystä esityksessä. Oletin, että kasvattaessani esityksessä pimeyden kestoa ja toteuttaessani sen ilman ajatusta valon korostamisesta tai näkyvyyden palvelemisesta, pääsisin konkreettisesti käsiksi valosuunnittelun perusolemuksen ja sen rajojen määrittelyyn. Käytännössä *Pimeä projekti* kantoi paljon pidemmälle, sillä se tarjosi välineitä myös esityksen tapahtumisen, havaitsemisen ja vastaanottamisen perusehtojen pohtimiseen.

Ilman näkyvyyttä esityksen toteuttamista ei pidetä mahdollisena, koska taiteellisten osatekijöiden visuaalisen yhteisvaikutuksen havaitseminen vaarantuu. Esitys, joka ei tarjoa näköaistille katsottavaa, luokitellaan helposti auditiivisuuden kautta kuunnelmaksi. Ajatellen esityksen sitoutumista valoon, näkyvyyteen ja katsomiseen *Pimeä projektin* kohdalla oli hyvin kutkuttavaa miettiä laajoja seurauksia, mikäli näkyvyys poistettaisiin esityksestä. Mitä tapahtuisi valon funktioille, esityksen eri ilmaisumuodoille, esitystapahtuman vastaanotolle? Tästä seuraa toinen kysymys, joka hakee jo traditionaalisen perusasetelman rajoille: miten paljon valosuunnittelu voi irtautua näkyvyyden tuottamisen perustehtävästään, velvollisuudestaan tehdä

193 Pariisilaisen Hôtel de Bourgogne -teatterin säilyneissä vuoden 1633 näyttämöohjeissa mainitaan usein pimentäminen (il fait une nuit, faire une nuit), minkä teatterintutkija Gösta Bergman tulkitsee tarkoittavan näyttämön pimentämistä joko luonnonvaloa tai keinovalonlähteitä himmentämällä. (Bergman 1977, 146)

194 Olen johtanut käsitteen latinan sanoista varjo (umbra) ja rakastaa tai pitää jostakin (filia). Sana esiintyy astronomian harrastajien kielenkäytössä viitaten auringon ja kuun pimennysten tarkkailuun. (Grupo de Observadores Astronómicos de Tenerife 2011)

näkyväksi oman ja muiden osa-alueiden visuaalisen ilmaisun välittämiä merkityksiä? Voiko valosuunnittelu toteutua pimeässä?

Jos valosuunnittelu ei pyri esityksen näyttämön, esiintyjien tai lavasteiden näkyväksi tekemiseen herää epäily voiko kyseisen kaltainen toiminta olla valosuunnittelua? Epäily kätkee taakseen vielä isomman kysymyksen esityksen ja näkyvyyden suhteesta: vaatiiko esitys aina näkyvyyttä, vai voiko se tapahtua pimeässä?

Näköaistin hallitsema vastaanottosuhde antaa väistämättä esitykselle oman leimansa, joka on luonteeltaan ontologinen.¹⁹⁵ Esitys on olemassa meille tietyllä tavalla, jonka aistimme muodostavat. Tätä taustaa vastaan on kysyttävä sekä valosuunnittelun että koko esityksen näkökulmasta: voidaanko totutut näkyvyyden konventiot sivuuttaa ilman, että kyseinen toiminta ajaa lopputuloksen valosuunnittelun tai esittävien taiteiden ulkopuolelle? Voidaanko näkyvyyteen liittyviä rajoja venyttää vai murtuvatko ne? Olen tiedostanut alusta alkaen, että näkyvyys tuottaa esitykselle tietynlaista olemisen tapaa, jolloin näkyvyyden eliminoinnilla on myös oltava ontologiset vaikutuksensa. *Pimeä projektin* alusta asti pidin mahdollisena sitä, että lopullinen esitys saattoi muodostaa hyvin poikkeavan suhteen yleisöön, näyttämöön, esitystapahtumaan, ja sen valosuunnitteluun. Pystyin vain aavistelemaan millaista ymmärrystä tämänkaltaiseen suunnitteluun pyrkiminen ja kokemus lopullisesta esityksestä tuottaisivat?

Näkeminen ja selviytyminen

Katsoja nauttii perinteisessä esityksen katsomisen tilanteessa turvallisuuden tunteesta. Istuessaan pimennetyssä katsomossa, muiden kanssakatsojien ympäröimänä, hän luottaa siihen, että hän ei voi pudota rotkoon, esitystilassa ei ole hänelle vaarallisia eläimiä, eikä lumivyöry peitä häntä alleen. Turvallisuus on tästä huolimatta eräänlainen illuusio; voimme pelätä hyvin epätodennäköisiä vaaroja ja altistua hyvin todennäköisille vaaroille osaamatta edes pelätä niitä. Silti esityksen katsojat odottavat saavansa turvalliselta istuimeltaan käsin kokemuksia, jotka vaikuttavat heihin, viihdyttävästi ja jännittävästi. He seuraavat katsellaan esiintyjien kokemia todellisia tai keinotekoisia vaaratilanteita ja tuntevat adrenaliinin virta-

195 Tarkoitan tällä filosofisella käsitteellä esityksen katsojan tapaa olla maailmassa näköaistiinsa perustuen tai vähintään sen sävyttämällä tavalla. "Maailmassa oleminen" lähenee Martin Heideggerin ajattelua merkityksessä Dasein, josta lavastaja Liisa Ikonen on käyttänyt dialogisen skenografian tutkimuksessaan Reijo Kupiaisen käännöksiä täälläolo ja täällä-paikka. Ikonen mukaan ne korostavat selkeimmin ympäröivän maailman vaikutusta mieleen. (Ikonen 2006, 131)

uksen suonissaan. Tullessaan teatterin ulkopuolelle ja oikaistessaan aution puiston läpi, katsojalle saattaa kuitenkin palautua mieleen toisenlaisia ajatuksia: Elimin-
töön erittyä jälleen adrenaliinia ja katse pälyilee valppaana eri suuntiin. Pimeät alu-
eet vaikuttavat hänestä uhkaavilta ja hän toivoo, että puistossa olisi enemmän valoa.

Näkemisen painottumisella on fysiologinen perusta. Luonnonhistorioitsija Diane Ackermanin (1991) mukaan ihmisen silmien sijainti pään etuosassa muistuttaa petoeläinten silmien sijaintia, joka soveltuu hyvin saaliin seuraamiseen. Saalis-
eläinten silmien sijainti sijoittuu usein pään sivuille, jolloin ne tuottavat laajakul-
maisen näköalan ympäristöön ja soveltuvat vihollisten havaitsemiseen. Saalistajan
silmit antavat ihmiselle mahdollisuuden havaita, seurata ja tarkentaa kohteita ste-
reoskooppisesti, mutta myös avaruudellisesti. (Ackerman 1991, 265) Näin ihmisen
näköelinten sijainti liittyy meidän lähemmäs saalistajan tarvitsemaa näköhavaintoa.
Myös toinen fysiologinen erityislaatumme vahvistaa näkemisen asemaa: seitsemän-
kymmentä prosenttia kehossamme toimivista aistireseptoreista liittyy silmiimme.
(Ackerman 1991, 266) Ihmisen suhteellisen lyhyt evoluutiokaari liittyy silmiemme
osalta kuitenkin pidempään kehityslinjaan. Silmän kehittyminen voidaan jäljittää
muinaismerien alkeellisiin eliöihin, joiden iho oli paikoin muuttunut valoherkäksi.
Eliöt saattoivat alkeellisen aistinsa avulla erottaa valon pimeydestä ja muodostaa
niihin perustuvia suuntia.¹⁹⁶ (Ackerman 1991, 267)

Näköaistimme laatu viittaa saalistajaan, mutta se ei poista sitä tosiasiaa, että saa-
listaja voi joutua itse saaliiksi tai alttiiksi muille vaaroille. Alkuihmisen selviytymi-
nen luonnon ekosysteemin osana on edellyttänyt kaikkien aistien terävyyttä, mutta
näköaistin heikentyminen tai vaurioituminen saattoi aiheuttaa muiden aistien puut-
teita vakavampia seurauksia. Mikäli ihminen näki hyvin, hän kykeni hankkimaan
ravintoa ja välttämään vaaroja. Selviytymisen ja näkemisen muinainen yhteys ei
ole hävinnyt urbaanin tietoyhteiskunnan arkitodellisuudesta. Huolimatta siitä, että
yhteiskuntajärjestyksemme, taloutemme ja sivistyksemme perustuu monin tavoin
visuaalisen informaation tallentamiseen ja lukemiseen tekstin, numeroiden tai
kuvioden muodossa, näkeminen liittyy yhä edelleen selviytymiseen henkiin jää-
misen merkityksessä. Tämä tulee hyvin selväksi kun ajatellaan nykyaikaista liiken-
nettä ja siinä ”inhimillisestä erehdyksestä” tapahtuneista onnettomuuksista. Kadun
ylittäminen edellyttää selkeää näköhavaintoa sekä ylittäjältä, että ajoneuvon kuljet-
tajalta. Vaikka ylittäjä turvautuisi suojatiehen ja liikennevalojen sokeita opastavaan
äänimerkkiin, järjestely edellyttää lukuisten toimijoiden moitteetonta näköhavain-

196 Vanhimpia esimerkkejä silmistä edustavat kambrisen kauden trilobiitti-äyriäiset, joiden verkkosilmät näkivät sivuille. Ackermanin mukaan silmien merellinen alkuperä ilmenee siinä, miten ihmissilmä toimii edelleen kehon tuottamassa suolavedessä. (Ackerman 1991, 267–268)

toa. Kuljettajien on havaittava silmillään liikennevalojen merkkijärjestelmä sekä ajoradan ylittävä henkilö.

Selviytymisen maksimoimiseksi valaistusolosuhteita pyritään rakennetussa ympäristössämme optimoimaan suhteessa ihmisen fysiologiseen suoriutuskykyyn siten, että ympäristö ja sen kohteet voidaan havaita mahdollisimman hyvin näköaistin avulla. Valo ja näkyvyys saavat kulttuurissamme myös helposti turvallisuuden tunteeseen liittyviä merkityksiä, joka tulee hyvin ilmi esimerkiksi puistojen ja katujen valaistuksesta ajoittain käytävässä keskustelussa. Näkyvyydestä ja sen lisäämisestä muodostuu näissä keskusteluissa lääke väkivaltaisten uhkakuvien herättämille turvattomuuden tunteille. Pelko onnettomuuksista, vaaratilanteista ja väkivallasta ilmenee usein näkyvyyden lisäämisen vaatimuksina. Ympäristöön ja julkisiin tiloihin vaaditaan lisää valoa, valvontakameroita tai viranomaisvalvontaa. Tässä turvallisuuskeskustelussa pimeään tai näköhavainnon ulkopuolelle paikannetaan uhkakuvia, joista osa perustuu koetuille tosiasioille, osan ilmaistessa enemmän varautumista mahdollisiin vaaratilanteisiin. Pelon ohjaamassa keskustelussa välitön ja potentiaalinen uhka lähenevät toisiin ja jopa sekoittuvat. En väitä, että potentiaalinen uhka ei vaatisi toimenpiteitä. Näen kyseisen tunnepitoisen keskustelun valaistuksen lisäämisestä ja kameravalvonnasta yhtenä todisteena arkaaisiin kokemuksiimme pohjautuvista peloista, joissa puutteellinen tai kokonaan estynyt näkyvyys uhkaa selviytymistämme.

Voimme ajatella näkyvyyttä olosuhteina, joihin ihminen voi toiminnalla vaikuttaa. Hän elää ja liikkuu luonnonvaloa hyväksi käyttäen tai valmistaa itse keinovalonlähteitä, joiden avulla hän luo ympärilleen näkyvyyttä. Mikään näistä selviytymisen strategioista ei kuitenkaan toimi, mikäli näköaisti on menetetty. Tällöin havaintomaailmamme muuttuu radikaalilla tavalla. Jo ajatus sokeutumisesta tuo pintaan voimakkaita pelkoja, joka on inspiroinut esimerkiksi Sigmund Freudia vetämään yhteyksiä sokeutumisen ja kastaatiopelon välillä. Tämä on esillä hänen psykoanalyttisessä tulkinnassaan E. T. A. Hoffmannin tarinasta *Der Sandmann*¹⁹⁷, jossa näkökyvyn riistämisen teema toistuu monin tavoin. (Freud 2005, 44–45) Sokeutumisen ja yksilön, sekä ihmislajin henkiinjäämisen teemat ovat nousseet ajoittain esille fiktiokirjallisuudessa sekä niiden filmatisoinneissa, kuten José Saramagon (1997) teoksessa *Kertomus sokeudesta*, sekä John Wyndhamin (1954) kirjassa *Triffidien kapina*. Kummassakin tapauksessa mystinen sokeuttava pandemia ajaa yhteiskunnan kaaokseen ja tuhon partaalle.

197 Nukkumatti.

Esitys tekijöiden ja yleisön kulttuurisia käsityksiä ja pelkoja heijastavana tapahtumana ei voi välttää näkyvyyden kytkeytymistä myös tämänkaltaiseen lajityypilliseen havaintosuhteeseen ja sen herättämiin tunteisiin. Vaikka esitys tunnistetaan fiktioksi ja sen katsomisen tilanne mielletään turvalliseksi, ihmislajin geneettisen ja kulttuurisen kehityshistorian jättämät jäljet tarjoavat useita reittejä manipuloida katsojien kokemuksia. Näitä geneettisiä ja kulttuurisia yhteyksiä katsoja ei välttämättä tiedosta. Yksi välittömimmin huomioon otettavista asioista ovat ihmisen näköhavainnon optis-fysiologiset lainalaisuudet. Lähes yhtä tärkeiksi muodostuvat myös tunnepitoiset, ja uskonnollisia metaforia tihkuvat, käsitykset ja reaktiot suhteessa valoon, pimeyteen ja näkyvyyteen.

Teatterin juuret katsomisen paikkana

Suomenkielinen sana teatteri periytyy ruotsin, saksan ja ranskan välittäminä latinan théâtreum sanasta, ulottaen juurensa lopulta kreikkalaiseen kantasanaan théatron. Latinankielinen versio merkitsee ennen kaikkea näyttämörakennusta, kreikkalainen théâtreon viittaa puolestaan paikkaan, joka on tarkoitettu katsomiseen, katselupaikkaan.¹⁹⁸

On mielenkiintoista, että suomenkieleen on yritetty juurruttaa myös kotoperäisempiä nimityksiä, kuten Agricolan *näkypaikka*, sekä 1800-luvun uudissa-naehdotukset *katsola* ja *näkymö*. Side kreikankielisen sanan katsomisen ja paikan merkityksiin on selvästi säilynyt. Toisaalta uudissanoissa kuten, *kometiahuone* tai Florianuksen sanakirjan *leikkilavoi*, on haluttu viitata fyysisen paikan lisäksi myös taidemuotoon itseensä, siihen mitä tai miten tässä erityisessä paikassa esitetään. (Häkkinen 2004, 1288)

Théatronin etymologia osoittaa hyvin vanhan suhteen katsojan ja katsotun välillä. Se on luonteeltaan visuaalista ja myös voyeristista. Tässä perusasetelmassa piilee valaistuksen perimmäinen yksioikoinen tehtävä: se tuottaa esityksen näkyvyyden, toisin sanoen auttaa yleisön näköaistia tekemään havaintoja esityksen maailmasta. Tästä huolimatta teatteri on myöhemmin mielletty usein kirjallisuutena, jota muut esityksen muodostavat tekijät tukevat. (Pavis 1998, 388)

Pidettiin teatteria enemmän kirjallisuutena tai esittävänä taiteena, molemmissa näkökulmissa esitys ja yleisön katseen eteen asettuminen on ollut ohittamaton tosiasia. Näkyvyyden välttämättömyys ei ole ollut irrallaan visuaaliseen havaintoon liit-

198 Théâtreon liittyy läheisesti myös sanoihin theatres, katsoja ja theama, esitys (Kennedy 2003, 1348).

tyivistä esteettisistä ja emotionaalisista kokemuksista. Se ei ole eristänyt teatteria visuaalisen havainnon mukanaan kantamasta ilmaisusta tai visuaalisesta nautinnosta. Aristoteles mainitsee tragedian osatekijöistä puhuessaan näyttämöllepanon visuaalisen näkökulman:

*"Se, mikä nähdään, vaikuttaa sieluun, mutta se ei kuulu taidon¹⁹⁹ alaan ja sillä on vähiten tekemistä runouden kanssa [...] Lisäksi nähtäväksi tarkoitettun esityksen vaikuttavuudessa on tärkeämpi lavastajan kuin runoilijan taito."²⁰⁰
(Aristoteles 1997, 166)*

Esityksen näkyvä osa saa tunnustusta emotionaalisesta vaikutuksestaan, mutta tulee torjutuksi runoutena ja taidon ilmentymänä.

Näyttämölliset ratkaisut eivät kuoro-osien lisäksi juuri kiinnostaneet Aristotelesta, mutta maininta tukee kaikesta huolimatta sitä, että kreikkalaiset ulkoilmaesitykset olivat muutakin kuin kirjoitettujen näytelmien lausuntaa. Jos asianlaita olisi ollut näin, mihin olisi tarvittu esiintyjä, kuoroa ja erityisellä tavalla järjestettyä näyttämöä jumalia roikottavine näyttämölaitteineen²⁰¹. Mihin muuhun olisi tarvittu hyvän näkyvyyden takaavaa porrastettua katsomoa? Kreikkalaiset ulkoilmateatterit olivat oivallisesti suunniteltuja myös kuuntelemiseen, mutta sen sijaan, että näytelmän olisi lukenut ääneen yksi kuuluvaääninen henkilö, näyttämö järjestettiin siten, että katsojat saattoivat nähdä esiintyjien toiminnan, tilan visuaaliset suhteet ja niiden muutokset.

Aristoteelisessa traditiossa silmästä tuli keskeinen aisti, jolla maailmaa tarkasteltiin. Aristoteleen ja erityisesti Platonin ajattelussa näköaistiin yhdistyi ajatus totuudellisuudesta. Esitysteoreetikko ja -dramaturgi Timo Heinosen (2005, 43) mukaan teatteri ei ole sitoutunut todellisuuspäätöseen, mikä on perimmältään juuri se juopa, joka sai Platonin vieroksumaan teatteria ja taidetta. Teatteri ei näin muodoin takaa, että katsojien näkemä tai muutoin aistima esitys on oletettuun totuuteen nähden yhdenmukainen. Teatterin ydin on siten illuusio, joka ylittää todellisuuden ja palauttaa asiat peliin (Heinonen 2005, 43).

Esityksen toteutus, visuaalinen taso mukaan lukien, on sisältynyt länsimaiseen teatterihistoriaan alusta asti. Ulkoilmaesityksissä luonnonvalo on tarjonnut näkyvyyden, mutta samalla se on kantanut esityksen visuaalisten elementtien ilmaisua ja

199 Taidon alalla Aristoteles viittaa taitoon merkityksessä tekhnē, joka viittaa jonkin tuotteen valmistamiseen tarvittavan järkipäisen tietotaidon hallitsemiseen (Sihvola 1997, 236)

200 Saarikosken varhaisemmassa käännöksessä lavastajan sijaan on käytetty näyttämöestari nimitystä.

201 Kreikkalaisessa teatterissa käytettiin erityisiä nostolaitteita, joilla voitiin toteuttaa jumalien saapuminen näyttämölle. Deus ex machina tarkoittaa sananmukaisesti jumala koneesta. (Saarikoski 1967, Runousopin selityksiä, 77)

muodostanut tietyllä tavalla myös oman valon tasonsa. Päivänvalon hämärtyessä tai esityksen siirtyessä sisätiloihin otettiin käyttöön keinovalo, varhaisimmassa muodossaan tuli. Keinovalon myötä esityksen materiaalisia osatekijöitä saattoi värittää, muotoilla ja sommitella suhteessa toisiinsa tavalla joka toi katsojilleen paitsi lisäinformaatiota, myös manipuloi heidän suhdettaan esitykseen.

Keskiajalla kirkko ymmärsi visuaalisuuden mahdollisuudet. Koska rahvas ei ymmärtänyt pyhien kirjoitusten alkukielistä tai papiston latinaa, kirkkokansa pidettiin jumalanpelossa kuvien ja kirkkoarkkitehtuurin visuaalisen vaikuttavuuden avulla. Korkeat kirkkorakennukset toivat taivaallisen tuonpuoleisen koettavaksi. Lasimaalausten läpi siivilöityvä valo oli rahvaan arkisen elämänpiirin näkökulmasta ylimaallista. Maalausten, koristelujen ja veistosten aiheet tiivistivät ihmisille valitut palat raamatun opetuksista. Sama visuaalisia havainnollistamiskeinoja hyödyntävä pedagogiikka välittyi uskonnollisiin spektaakkeleihin, joissa taivaan ihanuudet ja helvetin kauhut esitettiin katsojille tuli- ja savuefektien avulla.

Näköaistin ja näkyvyyden vankka asema esityksissä ei ole yllättävää kun huomioidaan, miten kauas länsimaisen teatteriperinteen visuaalisen kerronnan ilmene-mismuodot ulottuvat.

Neutraalin näkyvyyden harha

Valosuunnittelun tarkoitus esityksessä sitoutuu voimakkaasti oletukseen, että jotain asetetaan näkyville tietyllä tavalla ja että näkyville asettaminen tapahtuu valon avulla. Esityksessä valolla tuotettu näkyvyys antaa pohjan työryhmän taiteelliseen osaamiseen ja panokselle, mutta esitys tehdään katsojille. Katsojan näköyhteys esitykseen on muodostunut siinä määrin sivuuttamattomaksi, että kaikenlaiset esteet pyritään eliminoimaan. Esteettömän näkyvyyden arvo mitataan suoraan rahassa: parhaimmat paikat ovat kalliimpia, koska niiltä näkyy hyvin.²⁰² Esitys asetetaan ensisijaisesti näkyville katsojien silmien eteen, vaikka muut aistihavainnot ovat myös tärkeitä esityksen vastaanotossa.

Näkyvyys on itsestäänselvyys, joka hiertää esityksen ja valosuunnittelun suhdetta hankalalla tavalla. Epäsuhta syntyy tilanteessa, jossa valaistuksen oletetaan täyttävän näkyvyyden tehtävänsä ja valaisevan näyttämökohteet näkyväksi. Tullessaan näkyviksi, esiintyjät, puvustus, maskeeraus, lavastus tai rekvisiitta eivät tule ainoastaan

²⁰² Katsomopaikkojen ”markkina-arvo” on toteutunut historiassa myös toisella tavalla.

Arvohenkilöiden aitiot asettuivat muun yleisön katseiden kohteiksi ja niissä näyttäytyminen muodosti oman yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin verkostoihin liittyvän esityksensä.

nähdäiksi niiden ”neutraalissa” perusmuodossaan, ne paljastavat itsestään lukuisia ominaisuuksia: muotoja, värejä, sommitteluita ja suhteita. ”Neutraali”, näkyvyyttä tuottava, valo mielletään samassa tilanteessa läpinäkyväksi; se mahdollistaa valaisemiensa kohteiden näkyvyyden, mutta siihen itseensä ei kiinnitetä, tai haluta kiinnittää huomiota. Valaistus muuttuu transparentiksi ikkunaksi katsojan ja katsottavan kohteen välillä, ilman että katsoja tulee edes tietoiseksi siitä. Karkeasti yleistettynä valon ei tällöin tiedosteta ilmaisevan tai merkitsevän mitään, vaan huomio suunnataan näkyvillä olevaan esiintyjään, lavastukseen, pukuihin jne., joista poimitaan merkityksen muodostumisen rakennustarpeet. Joissain esityksissä pidetään riittävänä sitä, että valaistus pysyttäytyy näkyvyyden tuottamisen funktiossaan ja muut näyttämökohteet huolehtivat ilmaisusta ja merkityksien muodostamisesta.²⁰³ Valaistuksen ei haluta ”vääristävän” näkyväksi saattamiensa kohteiden visuaalista ominaislaatua muunlaiseksi kuin millaisena ne on totuttu näkemään harjoitustilassa, työpajalla tai näyttämön työvalojen ”neutraalissa” valossa. Esityksessä valo saa helposti merkityksensä valaisemiensa kohteiden kautta, vaikka nämä kohteet jäisivät havaitsematta ilman valon tuomaa näkyvyyttä. Suhde on symbioottinen, mutta useimpien osatekijöiden riippuvaisuus näkyvyydestä asettaa valon helposti palvelevaan rooliin.

Valo ei ole kuitenkaan koskaan neutraalia; sen aallonpituuksien koostumus tai mitattava värilämpötila eivät pysy samoina²⁰⁴. Valo sisältää aina tietyn tulosuunnan, värisävyyn ja laadun. Tästä huolimatta valosta puhutaan usein kuin se olisi neutraalia tai sillä olisi jokin pysyvä perusmuotonsa. On valitettavaa, että ”neutraali” yleisvalo mielletään synonyymiksi näkyvyydelle, jolloin valonkäytön idea typistyy valon yhteen funktioon. Kun ajatellaan tarkemmin metaforaa, jossa valoon suhtaudutaan kuin läpinäkyvään ikkunalasiin, absoluuttinen läpinäkyvyys on mahdottomuus. Ikkunassa on aina pölyä, vääristymiä ja kiiltoja; vaikka katseen tiellä ei olisi lasia lainkaan, kehykset rajaavat muodostettavaa havaintoa. Nykyaikaisessa esityskulttuurissa eleettömin mahdollinen valo vaikuttaa jollakin tavalla kohteisiinsa, se ei yksinkertaisesti voi olla vaikuttamatta siihen, miltä kohteen materiaallinen laatu näyttää – vaikka katsoja ei osaisi tiedostaa sen vaikutusta vastaanottotapahtumassa.

203 Esimerkkinä käyttämäni ikkunametafora kuvaa tietyllä tavalla käsityksiä valosuunnittelusta, jotka liittyvät pitkälle teatterin kirjallisen perinteen muokkaamille taidekäsityksille ja hierarkioille. Tässä perinteessä esityksen syvin sisältö paikantuu kirjailijan tekstiin ja sen ilmaisu konkretisoituu näyttelijäntyöhön, ohjaukseen, pukuihin ja lavastukseen. (Pavis 1998. 137)

204 Amerikkalainen taiteilija James Turrell on valoteoksissaan, kuten esimerkiksi *Skyspace* -sarjassa ja työn alla olevassa *Roden Crater* -valo-observatoriossaan, keskittynyt valon havainnointiin. Hänen teoksensa osoittavat vastaansanomattomalla tavalla miten näköhavaintomme on suhteellinen ja miten neutraaleina kokemamme valonlähteet muuttavat taitavasti rinnastettuna luonnettaan ja kokemustamme tilasta.

4.3 NÄKYVYYDESTÄ, VALOSTA JA PIMEÄSTÄ VALOSUUNNITTELUSSA

Näkyvyys suhteessa näyttämön materiaalisuuteen ja valoon

Valosuunnittelu kohtaa esityksessä haasteita, jotka liittyvät valon ja materiaalin sekä valon ja esityksen visuaalisen ilmaisun eri osa-alueiden suhteisiin. Valo ja materiaali muodostavat symbioottisen suhteen, jossa kumpikin tarvitsee toisiaan tullaakseen näkyväksi. Jotta valo voidaan nähdä, tarvitaan materiaali, vähimmillään ilmassa leijailevaa pölyä tai vesihöyryä, josta valo heijastuu havaitsijan silmään. Tarkkaan ottaen valo ei tällöin näy, vaan ainoastaan sen valaisema materiaali. Valo eräällä tavalla lainaa materiaalisia pintoja, josta se voi heijastua. Heijastuessaan valo tekee myös heijastuspintansa näkyväksi. Valo ei kuitenkaan ole Aristoteleen käsittämällä tavalla täysin näkymätöntä tai aineetonta (Zajonc 1995, 78).²⁰⁵ Kuten Galileo jo vuonna 1611 ehdotti, sillä on myös hiukkasen kaltaisiin pieniin partikkeleihin perustuva, materiaallinen olomuotonsa (Zajonc 1995, 78–79; Gregory 1998, 18).²⁰⁶ Tämä ilmenee valon nopeuden muutoksina kun se välittyy tiheydestään erilaisten aineiden läpi.

Riippumatta siitä, tarkastellaanko näyttämökohteita vai näyttämöllä näkyvää valoa, havaitseminen on aina kahden tekijän muodostama ”lainaustapahtuma”. Valo lainaa esimerkiksi lavastuksen maalattua vaneripintaa ja kyseinen seinäpinta tulee väreineen ja tekstuureineen näkyväksi. On mielenkiintoinen kysymys, miten päin näköhavainnon muodostuminen ajatellaan: koetaanko näkyvät kohteet valon vai niiden materiaallisen laadun ilmenemisenä? Vaikka näkemistapahtuma tulee mahdolliseksi nimenomaan valon heijastumisen, välittymisen ja vastaanottamisen avulla, katsoessamme näkyviä kohteita, emme tiedosta näkevämme valoa. Näemme kohteita ja niiden visuaalista informaatiota, niiden värejä, muotoja mittasuhteita, pintarakenteita.

Kun puhutaan ideaalisella tasolla pelkästä näkyvyydestä, valon ja materiaalin vuorovaikutussuhde on väistämättömällä tavalla toisistaan riippuvainen: valo tekee näyttämökohteet näkyviksi ja tulee itse näkyväksi heijastuessaan niiden pinnoilta. Tässä asetelmassa ei ole mitään ongelmaa niin kauan kun valoon ja näyttämökohteisiin ei liitetä muita tavoitteita kuin niiden näkyväksi tekeminen. Näin ei kuitenkaan ole. Esitykset ovat tuskin koskaan vapaita tarpeesta luoda kulttuurisia

205 Aristoteleen mukaan valo oli enemmän olosuhde tai asioiden tila. (Zajonc 1995, 78)

206 Amerikkalainen kemisti G.N. Lewis nimesi valohiukkasen 1926 fotoniksi. (Zajonc 1995, 293)

merkityksiä, jolloin kaikkeen näyttämöllä näkyvään liittyy pelkän näköhavainnon tekemisen ylittäviä intressejä, puhutaan niistä sitten taiteellisina, visuaalisina tai ilmaisullisina pyrkimyksinä. Näyttämökohteiden näkyvyys ei ole pelkkää näkyvyyttä, ne välittävät merkityksiä niille tyypillisin visuaalisin keinoin. Lavastuksella on tarkoitushakuinen muotonsa ja sijoittelunsa, puvulla on värinsä ja kiiltonsa, näyttelijällä on tietty ilme kasvoillaan. Niiden kaikkien visuaalinen olemus merkitsee jotakin, haettiin merkityksiä, kuvittavan, tyyllittelevän tai abstraktin muotokielen avulla.

Jos näyttämömateriaalien silmin nähtävillä ominaisuuksilla pyritään esityksessä manipuloimaan yleisön vastaanottokokemusta, tuntuu omituiselta ajatella valonkäyttöä puhtaasti näkyvyyttä tuottavana elementtinä. Ensinnäkin, valon on mahdotonta pysyttäytyä täysin neutraalina, ikään kuin se voisi toimittaa vain näkyvyyden tehtävänsä ja pidättäytyä kaikista muista laaduistaan ja niihin kytkeytyvistä merkityksistä. *Eleettömin mahdollinen näkyvyyttä tuottava valo sisältää väistämättä ainakin jonkin valon värin, suunnan ja intensiteetin.* Valo ei siis voi olla vaikuttamatta siihen miltä näyttämömateriaalit näyttävät. Esityksen taustalla vaikuttavat taidekäsitteet saatetaan toki ymmärtää siten, että karussa, rujossa, köyhässä tai pelkistetyssä näyttämöestetiikassa ideaali ”neutraalista näkyvyydestä” on sama asia kuin tilan siivousvalot. Tämä voi harhauttaa kuvittelemaan, että esityksen visuaaliset merkitykset tulevat ilmaistuksi pääosin materiaalisten näyttämömateriaalien avulla. Valosuunnittelu voi kuitenkin rakentua myös tietoisesti karun tai eleettömän esteettisen ratkaisun varaan ja luoda tästä huolimatta kokonaisuuteen oman kerroksensa. Tällöin valon laatu häviää huomioarvossa näyttämökohteille ja sen vaikutusta ei huomata.

1700-luvulla näyttämövalaistuksen tehtävänä oli tehdä katteisiin maalatut miljööt ja niiden tunnelmat näkyväksi. (Bergman 1977, 175–179) Tällaisessa näyttämöjärjestelyssä toteutui eräällä tavalla edellä esittämäni absurdi tilanne, jossa keinovalolla tehtiin näkyväksi materiaalisten näyttämöelementtien visuaalisia detaljeja, muotoja, värejä ja kerroksia. Kärjistetyksi sanottuna lavastus, puvut ja esiintyjien toiminta rakennettiin ja viimeisteltiin hyvin riippumattomiksi valaistuksen muodostamasta visuaalisen ilmaisun tasosta. Tämän päivän näkökulmasta valon liikumavara oli hyvin kapea: valonkäyttöä on myös vaikea pitää valosuunnitteluna, koska visuaalisen ilmaisun suunnittelu keskittyi lavastukseen ja pukuihin. Sama valaisemisen periaate oli juurikin se, jota vastaan teatterin ja näyttämösuunnittelun uudistaja Adolphe Appia myöhemmin hyökkäsi kirjoituksissaan 1800-luvun lopulta alkaen. Tämän päivän näkökulmasta kaikkein omituisinta oli tuolloin vallitseva käytäntö maalata fondeihin ja katteisiin myös valojen ja varjojen muodot,

suunnat ja sävyt. Näin oikealla valolla tehtiin näkyväksi maalattuja representaatioita valonlähteistä, niiden vaikutuksesta ympäristöön ja vaikutuksen visuaalisista merkityksistä.²⁰⁷

Bertolt Brechtin käsitykset näyttämövalaistuksesta tarjoavat toisen esimerkin esityksen visuaalisen materiaalisuuden korostumisesta suhteessa valonkäyttöön. Brechtin ohjaamissa esityksissä lavastajan tehtävänä oli tuottaa näyttämökuvaan värejä ja kontrastia ilman valon apua. Brecht oli kiintynyt siihen, miten Caspar Neherin lavastuksen näyttämörakenteissa oli näkyvissä valkoisen ja harmaan eri asteita. Brechtin näyttämövisuaalisuudessa voi tältä osin havaita visuaalisen ilmaisun painottumista lavastukseen. Vaikka Brecht epäili valonkäytön johtavan väärienlaisen näyttämöillusion syntymiseen ja pyrki rajoittaman valon visuaalista ilmaisua, Brechtin asennetta näyttämövalaistukseen ei voi kuitenkaan pitää synonyyminä välinpitämättömyydelle. Brechtin vieraannuttamista edistävä, paljastavan tasaisen valkoinen valo oli laadultaan hyvin tietynlaista. Valaistuksessa tuli välttää teräviä horisontaalisia rajauksia ja heijastuksia. On mielenkiintoista, että heittimet saattoivat olla näkyvillä näyttämökuvassa, mutta niiden valovuotoja rajoitettiin huolellisesti heittimien nokille asennetuilla putkilla. (Bergman 1977, 389–390) Brechtiläistä valonkäyttöä voi pitää yhtenä valosuunnittelun esteettisenä lähestymistapana, joka loi omia visuaalisia merkityksiään.

Tänä päivänä esityksen visuaaliset osa-alueet suunnitellaan tietoisena valon vaikutuksesta; sen laatu vaihtelee ja muodostaa muiden visuaalisten kerrosten päälle oman tasonsa. Valo ja valosuunnittelu hyväksytään yhtenä esityksen visuaalisena kerroksena, jolla on huomion rajaamisen, kohdistamisen ja rytmittämisen vuoksi suuri dramaturginen merkitys. Teatteritiloissa tapahtuvan ammatillisen esitystoiminnan rinnalla poikkeuksen tekee suomalainen kesäteatteriperinne, jossa käytetään pääasiassa luonnonvaloa²⁰⁸ tuottamaan kaikki se näkyvyys, mitä eri osa-alueiden muotojen, eleiden, ilmeiden, värien ja pintojen välittämien merkitysten havaitseminen edellyttää. Samalla voitaisiin puhua laajemmin päivänvalossa esi-

207 1700-luvun puolella välissä on havaittavissa hienoista muutosta; esimerkiksi Comédie Française -teatterissa pyrittiin näyttämökuvissa toteuttamaan aiempaa tunnelmallisempaa valaistusta, jossa valon havaitsemisen merkitys kasvoi. Maalattujen lavasteiden kanssa käytettiin oikeaa valoa, joka korosti maalattujen lavasteiden läpikuultavia alueita. Tasaisuuden, tai oopperaestetiikassa käytettyjen fantasiakimalteiden sijaan näyttämöllä näkyvä valo ja varjo tulivat esiin näyttämökuvassa aikaisempaa dynaamisemmin. Näkyvämmäksi illuusioteatterissa muodostui kuitenkin näyttämökuvan estetiikan muutos kuin varsinainen muutos valon käytössä, joka pohjautui vanhoihin välineisiin ja niiden asetteluun. (Bergman 1977, 177–178)

208 Mahdollisesti käytössä on muutama kasvonäkyvyyttä parantava lisävalaisin pilvisten päivien tai loppukesän aiemmin hämärtyvän illan varalta.

tettävistä ulkoilmaesityksistä, jossa on tietyllä tavalla hyödynnetty vallitseva luonnonvalo ja kenties tapahtumaympäristö. Epäilen kuitenkin, että harva lavastaja, pukusuunnittelija tai ohjaaja on laajemmassa mitassa kiinnostunut toteuttamaan esityksiä työvaloissa tai avoimen taivaan alla. Valon laatu ei ole yhdentekevä myöskään esiintyjien näkökulmasta. Esityksien halutaan muodostavan oman maailmansa, oli se luonteeltaan brechtiläisen etäännytetty, minimalistisen älyllinen tai psykologisesti eläytyvä.

Valosuunnittelun tehtävä ei esityksessä liity pelkästään näkyvyyden synnyttämiseen. Sen sijaan, että puhutaan esityksen tarvitsemasta näkyvyydestä, olisi todemmukaisempaa puhua vaatimuksista, joita esityksen osa-alueet asettavat näkyvyydelle ja valon laadulle. Myös valosuunnittelulla voi olla omia vaatimuksia suhteessa materiaaleihin ja niiden laatuun, väriin ja sijoitteluun. Tasapainoilu vaatimusten välillä saattaa kuitenkin toisinaan johtaa ongelmiin valosuunnittelussa: valo vaikuttaa konkreettisella tavalla kaikkeen esityksen visuaalisuuteen. Valosuunnittelun keskeisimpänä ongelmana on toteuttaa omia taiteellisia ja teknisiä ratkaisuja suhteessa usean osa-alueen taholta esitettyihin toiveisiin ja vaatimuksiin.

Jostain syystä kysymys näkyvyydestä herättää kliseisiä asetelmia valosuunnittelun ja esityksen suhteesta. Näissä stereotypioissa valosuunnittelijat vastustavat valon lisäämistä näyttämölle kun taas ohjaajat, lavastajat ja pukusuunnittelijat valittavat sen puutetta. On mahdollista, että valosuunnittelijat ovat toimineet toisinaan ratkaisuihinsa itsekkäästi. Kysymys näkyvyydestä sisältää kuitenkin useita tekijöitä, joita ei voi ratkaista yksinkertaisesti valoa lisäämällä. Mahdolliset konfliktit syntyvät erilaisista käsityksistä näkyvyyden luonteesta ja siihen vaikuttavista tekijöistä. Tällä näyttää olevan yhteys aiemmin mainitsemaani oletukseen neutraalista näkyvyydestä.

Suurin ongelma syntyy siitä, että näkyvyys yhdistetään vain valon intensiteettiin. Käytännössä siihen vaikuttaa useita tekijöitä. Tärkein niistä on intensiteettien voimakkuussuhteisiin liittyvä kontrasti, joka tarkoittaa eri pintojen kirkkaus- ja tummuussuhdetta. Valon suunta vaikuttaa kohteen plastiseen muotoiluun ja sen tekstuuriin esiin nousemiseen, jotka voivat lisätä kohteen näkyvyyttä. Näkyvyyttä voi korostaa myös valon rakentama selkeä muoto, joka nousee esiin tasaisuudesta. Näkyvyyteen vaikuttavat myös värit ja niiden suhteet toisiinsa väreihin. 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.

Kontrolloitu ja luova näkyvyys

Laajalle levinneestä valaistusmetodistaan tunnetun Stanley McCandlessin mukaan valosuunnittelun päämäärät²⁰⁹ ovat teatterilajista tai tuotannosta riippumatta: näkyvyys (visibility), luonnollisuus (naturalism), sommittelu (composition) ja tunnelma (atmosphere) (McCandless 1984, 8). McCandless viittaa aikoihin, jolloin valaistus tuotti lähinnä näkyvyyttä, maalattujen fondien ja katteiden ilmaistessa tunnistettavia luontoa tai rakennettua ympäristöä jäljitteleviä maisemia, muodostaessa sommitelman ja luodessaan tunnelman. Yleisön näkökulmasta kaikki näytämön kohteet näyttivät samanarvoisilta ja litteiltä.

*”Aikoinaan tämä oli valon ainoa tehtävä näyttämöllä. Ramppivalojen ja katteiden takaisten valaisinrivistöjen aikakaudella saattoi odottaa vain tasaista valaistusta; majesteettillisesti laskeutuvilla taustakankailla näkyi laajoja maisemia ja monumentaalista arkkitehtuuria. Kaikki näytti näyttämöllä litteältä ja yhtä tärkeältä.”*²¹⁰
(McCandless 1984, 13)

McCandless kuvaa tyypillistä barokkinäyttämövalaistusta, joka teatteriuudistajan Adolphe Appian termeillä ilmaistuna toteutti sekä diffuusioita²¹¹ että illusorista valaistustapaa. Ensimmäisellä termillä Appia tarkoitti yleistä näkyvyyttä tuottavaa, näyttelemiseen soveltuvaa valaistusta. Illusorinen valaistus puolestaan edusti näytämövisuaalisuutta, jossa valot ja varjot maalattiin suoraan lavasteisiin.²¹² Appian

209 William B. Warfelin mukaan arkkitehtitaitaustaisen McCandlessin työskentelyn vaikutus Yale Collegessa levisi sekä hänen opiskelijoidensa että julkaisujensa välityksellä laajalle. Vuonna 1932 ilmestyneellä *A Method of Lighting a Stage* -kirjasella oli Warfelin arvion mukaan eniten vaikutusta koko Pohjois-Amerikan näyttämövalaistukseen ilmestymisensä jälkeisenä kolmena vuosikymmenenä. (Warfel 2007, 22–23) Vaikutus ei jäänyt kuitenkaan yhdelle mantereelle vaan opas levisi muihin englanninkielisiin maihin. Iso-Britannian kautta teokselle avautui leviämiskanavia myös brittiläiseen kansainyhteisöön ja muuhun Eurooppaan.

210 Stanley McCandless: There was a time when this was all that lighting contributed to the stage. In those days of brilliant footlights and many rows of open trough borders, a general distribution was all that could be expected; backdrops bore large vistas and monumental architecture which waved majestically in every back stage draught. Everything on the stage appeared flat and of equal importance. (McCandless 1984, 13) Suomennos on kirjoittajan.

211 Engl. diffused, saks. Helligkeit. (Bergman 1977, 324)

212 Fondeihin maalattuun valon ja varjon illuusioon sekä perspektiiviin perustuvat näyttämöratkaisut juontavat juurensa 1600-luvun lopun Nicòlo Sabbattinin ja Joseph Furtenbachin teatterisuunnitteluihin. Furtenbach keskitti valaistusta näyttämölle pimentämällä katsomoa, mutta useista suunnista näyttämölle tuotettu valaistus oli yleisvalon omainen. (Bergman 1977, 79–85) Symmetrinen, ramppivaloihin, sivuvaloihin ja valoansaisiin perustuva valaistus yhdessä maalattujen, lomittain etäisyyteen asetettujen fondien kanssa, muodosti barokkiteatterin näyttämöllisen perusratkaisun. Tämä ratkaisu periytyi Euroopassa

aikainen valaisukalusto: ramppivalot, yläkatteiden valoansaat, sivuvalot ja läpinäkyvien lavastuspintojen valot, hukuttivat näyttämön helposti muodottomaan, joka puolelta säteilevään valoon. Appia ei voinut antaa arvoa maalatulille lavastukselle, jossa valot ja varjot esitettiin kuvana, koska se tuotti ympäristön joka oli ristiriidassa kolmiulotteisen näyttelijän tilallisen konseptin kanssa. Näyttelijä oli liikkuva, plastinen elementti, jolloin hänen valoalueita ja varjoja muodostava kehonsa erosi häiritsevästi taustaan maalatuista valoista ja varjoista. (Murray 1970, 40, 41) Appialle illusorinen valaistus edusti aikansa elänyttä konventiota, jolla ei ollut sijaa hänen näyttämöuudistuksessaan. Valaistuksen tuli olla todellista eikä lavasteisiin maalattua, jolloin sekä esiintyjät että lavasteet yhdistyivät saman valaistuksen vaikutuspiirissä. (Bergman 1977, 324, 367)

McCandlessin mukaan valaistuksen tehtävänä ei ole vain synnyttää tai rajoittaa näkyvyyttä. Tehokkaampien sähkövalonlähteiden ja valon ohjauksen avulla valoa saatettiin hallita keskitetysti. Valon hallinnalla voitiin vaikuttaa kaikkien näyttämöelementtien näkyvyyteen, jolloin siitä tuli näyttämösommittelun määräävä elementti. (McCandless 1984, 13) McCandless päätyi tarkoittamaan näkyvydellä ”kontrolloitua näkyvyyttä”, joka vaikuttaa kaikkiin muihin valon toimintoihin. Näyttämöllä ei pyritä todellisen tarkkaan kuvaamiseen vaan näkyvillä oleva on todellisuuden esitys, representaatio. Mikäli auringon valaisema todellisuus kopioitaisiin näyttämölle samanlaisena, se muistuttaisi valokuvaa ja kadottaisi McCandlessin mielestä teatterin luonteen. (McCandless 1984, 14–15) Näyttämötodellisuus ei ollut McCandlessille todellisuuden tarkka ja täydellinen kopio.

Sekä Appia että McCandless puhuvat omilla tavoillaan näkyvyyden tuottamisesta näyttämövalaistuksen tärkeänä tavoitteena, mutta lisäävät siihen ilmaisullisen ja luovan aspektin. Appian mielestä illuusioteatteri nojasi ainoastaan yleisnäkyvyyttä tuottavaan, sekä maalattuun illusoriseen valoon, josta puuttui ilmaisu ja ekspressiivisyys.²¹³ Hän nimitti ekspressiivistä valonkäyttöä ”luovaksi” tai ”aktiiviseksi”

ja Yhdysvalloissa joiltain osin aina 1900-luvun alkuun asti. Piirteitä vastaavanlaisesta näyttämöestetiikasta oli nähtävissä myös suomalaisessa teatterissa 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien romanttisessa ja naturalistisessa draaman toteutuksissa. 1920-luvun alkupuolella uudenlainen, Keski-Euroopasta kulkeutunut, ekspressionistinen estetiikka tuuletti myös kotimaisia näyttämövisuaalisuuden konventioita. (Orsmaa 1976, 57, 204)

- 213 Bergman on huomauttanut, että Appian käsitykset olivat jossain määrin jyrkkiä sillä esimerkiksi Irvigin, Antoinen ja Meiningen Players -ryhmän valonkäytössä oli havaittavissa satunnaisesti ”luovaa” valaistusta. Edellä mainitut tekijät kokeilivat Bergmanin mukaan sellaista tunnelmaa korostavaa valonlaatua, mikä irtautui illuusion perinteestä. Appia on kuitenkin ensimmäinen joka eteni visuaalisessa ajattelussaan niin pitkälle, että illusorinen valaistus saatettiin kyseenalaistaa ja korvata kokonaan toisella tehtävällä; valaistuksen tehtävänä oli palvella runollista ilmaisuvisuaalisen musiikin tavoin. (Bergman 1977, 325)

valoksi²¹⁴, joka pehmeän yleisnäkyvyyden sijaan muodosti yhdessä plastisten näyttämöelementtien ja esiintyjien kanssa voimakkaista suuntia, varjoja ja valoalueita. Valo ei ollut läpinäkyvä ikkunalasi vaan se sai myös näkyä itse, kuten sen aikaansaamat varjot. Näkyvyyttä ja ilmaisua tuottavat näyttämövalaistuksen tavat edustivat Appialle saman asian osatekijöitä, jotka on suhteutettava toisiinsa.

”Näiden kahden valaistuksen keskinäinen vuorovaikutus riippuu niiden suhteista eikä niiden välillä ole absoluuttista teknistä rajaa [...] Diffuusi valo mahdollistaa itsessään ’näkyvyyden’ [...] Aktiivinen valo ilmaisee yötä (kuu tai soihtu) tai yliluonnollista. Näiden kahden valaistuksen välinen intensiteettiero ei saisi alittua tarpeettomasti jotta varjot voidaan vielä havaita.”²¹⁵
(Beacham 1994, 61)

Mielenkiintoista Appian tarkennuksessa on se, miten tiiviisti hän hahmottaa näkyvyyttä sekä tunnelmia ja assosiaatioita tuottavat valaistustavat toistensa yhteyteen. Vielä mielenkiintoisempaa on se, miten hän määrittelee valaistustyyppien välisen tasapainon: yleisvalon tuottama näkyvyys ei saa häivyttää valon ja varjon rajoja olemattomiin, koska niiden avulla valo kykenee taiteelliseen ilmaisuun. Appia asettaa siten varjojen säilyttämisen tärkeäksi näkyvyyden tuottamisen ehdoksi.

Näkyvyyteen ja taiteelliseen ilmaisuun pyrkivän valonkäytön suhde houkuttelee tarkastelemaan sitä tarkoituksenmukaisuuden ja ilmaisun näkökulmista. Tarkoituksenmukaisuus toteutuu valon palvellessa esityksen materiaalista näkyvyyttä: kyse on tietyllä tavalla valaistuksen vähimmäistasosta, jolla esiintyjä, puvustus ja lavasteet voidaan näyttää yleisölle. Tilanne toteutuu puhtaimmillaan Appian vastustamassa illusorisessa valaistuksessa, jolloin diffuusi valo tekee näkyväksi näyttämöfondiin maalatun valoilmion, sen sijaan että se toteutettaisiin näyttämövalaistuksella. Kanakaaseen maalattu ”luonnonvalo” värisävyineen, muotoineen ja tunnelmineen tarvitsee valaistusteknisesti ilmaistuna ainoastaan riittävän luksimäärän valoa, jotta yleisö voisi havaita sen.

Jos valonkäytön tarkoituksenmukaisuus perustuu näyttämökohteen näkemisen vähimmäistasoon, ilmaisu tulee siten määritellyksi taiteellisista pyrkimyksistä

214 Engl. creative light, saks. gestaltendes Licht. (Bergman 1977, 324) Appian tuotantoa tutkinut Richard C. Beacham käyttää englanninkielistä käännöstä active light. (Beacham 1994, 60)

215 Ote on peräisin Beachamin editoimasta koosteesta, joka sisältää kokonaisen englanninkielisen käännöksen Appian alkuperäisestä kirjoituksesta *Music and the Art of Theatre* vuodelta 1899. ”The interplay between these two types of lighting is a question of proportion, and there is no absolute technical demarcation separating them [...] Diffuse light on its own merely allows for ‘visibility’ [...] Active light expresses night (moon or torchlight) or the supernatural. The difference of intensity between the two types of light should not be less than required by the presence of shadows. (Beacham 1994, 61) Suomennos on kirjoittajan.

käsin. Samalla syntyy vastakkainasettelu, joka olettaa taiteellisen motivaation puuttuvan täysin tarkoituksenmukaisen, näkyvyyteen pyrkivän valaistuksen taustalta. Appian kirjoitusten visiot plastisemmasta näyttämövisuaalisuudesta muuttuivat vähitellen unelmasta käytännöiksi, jolloin siirryttiin illusorisen ja diffuusin valaistuksen työjaon ulkopuolelle. 1900-luvun valodramaturgiaa tarkastellessaan teatterihistorioitsija Gösta Bergman on todennut, että tarkoituksenmukaisen (functional) ja ilmaisevan (expressive) valaistuksen välille on mahdotonta vetää rajaa (Bergman 1977, 372). Bergman käsittelee huomiotaan lyhyesti, mutta ymmärryksen mukaan hän tarkoittaa tilannetta, jossa valo toimii sekä näkyvyyttä ja huomiota ohjailevana mekanismina, että dramaturgisena välineenä.

Bergmanin havainto valon tarkoituksenmukaisen ja ilmaisullisen käytön yhtyeenkietoutumisesta lähenee McCandlessin ajatusta kontrolloidusta näkyvyydestä, joka vaikuttaa luonnollisuuden, sommittelun ja tunnelman toteutumiseen. Näyttämövalaistuksen tarkoituksenmukainen taso ei enää edusta barokkinäyttämön yleisvalon varjotonta tasaisuutta. Näkyvyyden tuottava valo ohjaa havaintoamme, luo huomiopisteitä ja rajaa näyttämökuvaa. Samalla nämä muuttuvat rajaukset, huomion kohdistukset ja alleviivaukset, edustavat esityksen kestossa valon ilmaisullista käyttöä.

Näkyvyyden funktion eri tulkintoja valosuunnittelukirjallisuudessa

Näkyvyyden tuottaminen nähdään ensimmäisenä valosuunnittelun tehtävänä useissa alaa käsittelevissä kirjoissa, edellä mainittujen Appian ja McCandlessin lisäksi. Esimerkiksi Geoffrey Ostin (1954, 11), Frederik Benthamin (1955, 19), Richard Pilbrow'n (1970, 14–16), Richard Palmerin (1985, 5), Lee Watsonin (1990, 16) ja Glen Cunninghamin (1993, 15) jäsennykset noudattavat tätä kaavaa. Valosuunnittelukirjallisuus vaikuttaa kovin yksimieliseltä aloittaessaan valon tehtävien listaamisen aina näkyvyydestä.

Lähemmin tarkasteltuna näkyvyys ymmärretään kuitenkin eri tavoin ja sen yhteys muihin tehtäviin vaihtelee. Palmer ja Watson käyttävät näkyvyydestä puhuessaan termiä ”valikoiva näkyvyys”, mikä tarkoittaa Palmerilla ensisijaisesti valon ja varjon säätelyä. Palmer (1985, 5–8) on jäsentänyt useampia valonkäytön funktioita. Kuten McCandless ja monet muut, hän aloittaa luettelonsa käyttämällä termiä valikoiva näkyvyys (Selective visibility). Jatkossa hän erittelee useampia tehtäviä, kuten: annettujen olosuhteiden tukeminen (Establishing ”given circumstances”), näyttämökuvan värittäminen (Coloring the stage picture), tilan ja siinä olevien objektien

muotoilu. (Shaping space and form), huomion kohdistaminen (Focusing attention), näyttämökuvan kompositio (Composition of stage picture), esityksen rytmittäminen (Establishing rhythm), tyylin esiintuominen ja tukeminen (Establishing style) sekä tunnelman luominen (Setting a mood).²¹⁶

Palmerin mukaan valikoivalla näkyvyydellä määritetään mitä näyttämöllä nähdään ja mitä ei. Vaikka usein ajattelemme, että valaistuksessa on kyse näkemisestä, yhtä suuri merkitys on sillä, mikä jää näkemättä. Valon rajoittaminen tai sen poistaminen voi olla näyttämöllä kuitenkin vaikeampaa kuin kirkkaan näkyvyyden aikaansaaminen. Suunnittelijan on otettava huomioon mahdolliset heijastavat pinnat, valaisukulmat ja valaistukselliset kontrastit pitääkseen osan näyttämöstä näkymättömissä ja osan valaistuna. Tämä ei välttämättä edellytä hämärää valaistusta, sillä joskus häikäisy tai rajoittunut värintoisto voi auttaa näkyvyyden rajoittamisessa.

Näkyvyyden parantaminen edellyttää näin muutakin kuin valaistuksen määrän lisäämistä. Kun näyttämöllä on jo kohtuullinen valaistuksen taso, sitä voidaan kasvattaa vain suhteettoman suurella valaistusvoimakkuuden lisäämisellä. Silmän sopeutuessa aina uuteen kirkkaustasoon, valaistusvoimakkuuden kasvattamisella ei saavuteta hyötyä. Sen sijaan kirkkaus voi rasittaa silmiä. Tarkempaa yksityiskohtien erottelukykyä voidaan parantaa kohteen ja taustan kontrastilla, tekstuureja ja tilaa hahmottavilla valon suunnilla, sekä muodon havaitsemista parantavilla värivalinnoilla. (Palmer 1985, 5)

Watson tarkoittaa näkyvyydellä miellyttävänä koettavaa valaistuksen tasoa kahden ääripään välillä. Toinen ääripää on valokuvauksen terminologiaan viittaava ylivalotus ja siitä johtuva piinallinen häikäisy. Toinen ääripää on alivalotus, joka saattaa olla hämäryydessään yhtä piinallista. Watson toteaa kummankin ääripään olevan yhtä ei-toivottuja, mutta vastaavasti tylsät, mielikuvituksettomat ratkaisut ovat yhtä tuomittavia. Näkyvyyden valikoivuudella Watson viittaa puolestaan liikkuvuuteen ja valaistuksen muutoksiin. Teatterissa esiintyjät liikkuvat eri osissa näyttämöä, jolloin liikkuu myös huomiopiste. Teatterissa valon avulla yleisölle selvennetään, tarkennetaan ja laajennetaan esitystä. Watson huomauttaa, että valosuunnittelulla ja valaistuksella on suuri ero. Tasainen näkyvyys, johon valaistus -termi viittaa Watsonin tulkinnassa, kuuluu lähinnä jalkapalloareenoille. Koska kontrasti on yksi valo-

216 Funktioiden suomenkieliset nimet pohjautuvat pääosin valosuunnittelija Markku Uimosen käännöksiin Palmerin englanninkielisistä jäsennyksistä, jotka olen kirjannut sulkuihin. Uimonen on kääntänyt Selective visibility ilmaisulla ”näkyvyyden säätäminen” ja Establishing given circumstances ”valitun ajankuvan tukeminen”. Uimonen on vienyt pidemmälle Palmerin jäsennystä ja lisännyt tavoitteisiin kymmenennen kohdan: esityksen sisällöttömyyden kätkeymisen (Uimonen 1992, 247–249).

suunnittelijan parhaista työkaluista, valosuunnittelijan ei tulisi pelätä varjoa tai pimeyttä. (Watson 1990, 16)

Ost korostaa erityisesti näyttelijän kasvojen näkyvyyttä esityksen valosuunnittelun tärkeimpänä tehtävänä. Hänen taidekäsitystään ohjaa selvä tukeutuminen puheteatterin perinteeseen, jossa näyttelijän on vangittava yleisön huomio. Tämä suhde pidetään yllä vain näyttelijän näkyvyydellä, joka asettuu Ostin mukaan aina valaistusefektien edelle. (Ost, 1954, 12) Ostin näkemyksessä korostuu voimakkaasti aiemmin mainitsemani läpinäkyvyyden ajatus. Valon tulee tehdä näkyväksi, mutta se ei saa kiinnittää huomiota itseensä. Mikäli valo kiinnittää huomiota, se on efekti ja siksi vähempiarvoinen verrattuna näyttelijän kasvoilmaisuuksiin.

Frederik Bentham tunnustaa näyttelijän keskeisen roolin esityksessä, mutta toteaa, että kasvonäkyvyyden sääntö voidaan rikkoa kaikkien osapuolten eduksi. Hämäryys ei saa olla itseisarvo, mutta mikäli valaistus muodostaa voimakkaan ilmaisullisen viestin, se pystyy ylittämään näyttelijän ilmeiden ilmaisuvarat. Tästä ei ole hyötyä vain katsojille vaan saattaa helpottaa myös esiintyjien työtä. Bentham toteaa, että luonnottoman tasainen ja selkeä kasvonäkyvyys ei palvele yleisön, eikä esiintyjien tarpeita. (Bentham, 1955, 1)

Pimeyden ja varjojen merkityksen vahvistuminen 1900-luvun valodramaturgiassa

Gösta Bergman ehdottaa, että 1900-luvun alun valodramaturgiaa voitaisiin nimittää ”pimeyden dramaturgiaksi”, koska moderni draama käsitteli näyttämöllä usein valon ja pimeyden taistelua. Valaistusresurssien laadullinen ja määrällinen kehitys teki mahdolliseksi huomattavan hienovaraiset muutokset valon ja varjon intensiteeteissä, sävyissä ja liikkuvuudessa. (Bergman 1977, 366) 1900-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana ilmeni selkeää mieltymystä jyrkkiin kontrasteihin valoisaa ja pimeää välillä, joka oli erityisesti nähtävissä Max Reinhardtin tuotannoissa. Muutamia vuosia myöhemmin saksalaisen ekspressionistisen teatterin käyttämästä esiintyjään keskitetystä valokiilasta muodostui keino rajoittaa esitysten koristeellisuutta, kiinnostavaa kyllä, myös taloudellisista syistä, jotka aiheutuivat ensimmäinen maailmansodan mullistuksista. Esimerkiksi Leopold Jessnerin näytelmän *Spieltrappe* -toteutus perustui suurelta osin keskitettyjen valokiilojen rajuihin värikorostuksiin ja näyttelijöihin muodostuviin syviin varjoihin. (Bergman 1977, 373)

Modernin teatterin läpimurtoon liittynyt alleviivaava, voimakkaita varjoja ja värejä käyttävä valaistus ei johtunut pelkästään taiteellisista syistä. Syynä oli osaksi

heittimien ja ennen kaikkea värikalvojen valikoiman laajentuminen 1920-luvulla. Valon väriin liitettiin usein symbolisia mielikuvia. Niinkin myöhään kuin 1920-luvulla, romanttisilla sinisen, punaisen, keltaisen ja vihreän sävyillä valaistiin pyöröhorisonttia, mutta myös koko näyttämöä. Lavastuksen ja puvustuksen värit saattoivat kuitenkin taitamattomasti valaistuna tuottaa ei-toivottuja yllätyksiä. Bergman arvelee, että Appian teorioiden innoittamana lisääntynyt kolmiulotteinen näyttämösuunnittelu oli osaksi vastareaktiota maalareiden hallitsemalle näyttämölle. Samalla kun valolla ja varjolla muodon antaminen nostettiin etusijalle, rauhoittui voimakkaan värisen valaistuksen käyttö ja kehittyi kohti toista ääripäätään, valkoista valoa. (Bergman 1977, 375)

Robert Edmond Jonesin näyttämösuunnittelut havainnollistivat Appian vaatimuksen valon, muodon ja värin avulla saavutettavasta visuaalisesta yhtenäisyydestä. (Murray 1970, 133) Jonesille oli luontevaa hallita visuaalista kokonaisuutta, sillä moniin kollegoihinsa verrattuna hän suunnitteli sekä lavastuksen että valot. Kenneth MacCowanin mukaan Jonesin vuonna 1918 suunnittelema *Redemption* -esitys oli ensimmäinen New Yorkissa toteutettu ei-perinteinen valaistus. Jones suuntasi valoa sinne, missä sitä tarvittiin dramaturgisiin perustein, sen sijaan että valo olisi pyrkinyt luonnollisuuteen jäljittelemällä luonnonilmiöitä ja valonlähteitä. Tämä edusti selkeää irtiottoa belascolaisesta jäljittelevästä valojattelusta²¹⁷. (Murray 1970, 136) Jonesille esityksen valosuunnittelussa ei ollut kyse konkreettisten kohteiden valaisemista: kohtauksessa tuli valaista draamallista toimintaa (Jones 2004, 199, 120).²¹⁸

Jonesin käsitys valon, varjon ja pimeyden suhteesta oli kiinnostavan tasaveroinen. Jonesin oppilaan, lavastaja Jo Mielzinerin mukaan varjo ei edustanut Jonesille valon puutetta vaan se oli oma ilmaisullinen elementtinsä. Varjo ei merkinnyt hänelle enää vain valon poissaoloa vaan se oli jotakin, jota saattoi hallita ja kontrolloida, ja joka saattoi ilmaista jotakin (Murray 1970, 135).²¹⁹

Jonesin suhde näyttämölliseen sommitteluun heijasteli modernin kuvanveistön ja arkkitehtuurin suhtautumista tilalliseen massaan ja muotoon – hahmotusta

217 Amerikkalaisen tuottaja-ohjaaja David Belascon valaistusfilosofian mukaan lavastus ja näyttelijä pyrittiin valaisemaan mahdollisimman kauniisti ja realistisesti. Tämä ei estänyt häntä herkuttelemasta luonnon tarjoamilla auringonlaskuilla ja kuutamokohtauksilla. Usein tunnelma esiteltiin kohtauksen alussa ja tähtinäyttelijän saapuessa valaistusvoimakkuutta nostettiin näkyvyyden parantamiseksi. Osa Belascon valaistuksellisista ansioista kuuluvat myös hänen läheiselle yhteistyökumppanilleen Louis Hartmannille. (Murray 1970, 71–75)

218 Tämä periaate heijastelee Richard Palmerin 1980-luvulla kiteyttämää määritelmää valaistuksen funktiosta: "It is often said that the business of the theatrical lighting designer is to light the play, not just the stage" (Palmer 1985, 3).

219 "Shadow was no longer for him just the absence of light, but in itself something to be mastered and controlled and made expressive." (Murray 1970, 135)

siitä, että plastisen tai arkkitehtonisen muodon sisällä tai ympärillä oleva ”tyhjä” tila, aukko on sommittelun kannalta yhtä merkittävä elementti kuin kouriintuntuva materiaallinen massa. Jonesille näyttämökohteiden näkyvyyden oli perustuttava näytelmän sisällön tulkintaan. Hänelle varjot tarjosivat potentiaalisen ilmaisu-keinon sommittelullisella sekä dramaturgisella tasolla, joka tuki hänen näyttämösuunnitteluaan. Voidaan hyvin todeta, että verrattuna Jonesin käsityksiin valosta ja varjosta, ne eivät ole tältä osin merkittävästi muuttuneet tämän päivän valosuunnittelussa.²²⁰

Näkyvyys rinnastetaan usein edelleen virheellisesti yksinomaan valon intensiteettiin. Näyttämövalaistuksessa on kuitenkin pyritty jo 1800-luvun lopulta alkaen, esimerkiksi Appian toimesta, tuottamaan näyttämölle valon ja varjon todellisia dynaamisia vaihteluita. 1900-luvun puoleen väliin mennessä valon ja varjon tiivis suhde oli alan ammattilaisten, valaistusspecialistien, lavastajien ja ohjaajien tiedossa, vaikka tällöin ei puhuta vielä esittävien taiteiden valtavirroista. Suomessa dynaamisempaa valoilmaisuutta oli nähty jo 1920-luvulla ekspressionistisen teatterivirtauksen yhteydessä. Suomessa ohjaaja Sakari Puurunen oli 1950-luvulla selvästi monipuolisesti selvillä valon ja varjon ilmaisumahdollisuuksista, mikä tulee ilmi hänen kirjoituksistaan sekä säilyneistä luento- ja opetusmateriaaleista. Puurunen oli järjestämässä useaan otteeseen teatterialan ammatillista täydennyskoulutusta, jonka kautta ajanmukaista tietoa näyttämövalaistuksesta välittyi kotimaisille tekijöille. On huomattava, että nykyaikaisen valosuunnittelun visuaalisen perustekijät ja periaatteet olivat tiedossa jo ennen kuin voidaan puhua laajemmasta tai vakiintuneemmasta mielessä valosuunnittelun ammattialan ja ammattilaisidentiteetin syntymisestä 1960-luvulta alkaen.²²¹

220 *Pimeä projekti* on tiettyssä mielessä tämän arvostusrakenteen käänteinen jatke, tehden valosta ajoittain ei-toivotun. Se vie pimeyden arvostamisen äärimmilleen, poistaen näiden kahden elementin samanaikaisuuden havainnossa. Valoa on näyttämöllä vähemmän kuin pimeyttä, mikä on käänteinen tasapainosuhde tavalliseen esitykseen verrattuna.

221 Tarkoitan 1962 Yhdysvalloissa tehtyä päätöstä, jolla näyttämösuunnittelijoiden ammattiliittoon hyväksyttiin ensimmäinen omaa toimenkuvaansa harjoittava valosuunnittelija nimikkeellä lighting associate. Suomessa vastaava kehitys alkoi noin kymmenen vuoden viiveellä, laajetessaan ja virallistuessaan vasta 1980-luvun puolen välin jälkeen. Valo- ja äänisuunnittelukoulutus käynnistyi Teatterikorkeakoulussa 1986 ja Suomen valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto perustettiin 1992.

4.4 AVAUKSIA TOISENLAISIIN VALON JA PIMEÄN SUHTEISIIN VALOSUUNNITTELUSSA

Tässä luvussa käsittelen inspiraation lähteitäni, jotka ovat auttaneet minua kehittämään toisin tekemistä suhteessa näkyvyyden konventioon. Esittelen seuraavissa alaluvuissa antivalosuunnittelua, kokeellista elokuvaa *Blue* ja suomalaisia valo- ja äänisuunnittelulähtöisiä teoksia.

Antivalosuunnittelun näkökulma

Ammattikirjallisuutta tarkastellessa valosuunnittelija Richard Palmer on mennyt retoriikan tasolla pisimmälle varjon ja pimeyden merkityksen korostamisessa. Palmer huomauttaa, että huolimatta siitä, että valosuunnittelua lähestytään yleensä tuottamalla valoalueita, saattaisi olla hyödyllistä ajatella sitä ”antivalon” suunnitteluna:

”Tapaamme lähestyä valosuunnittelua valoalueiden avulla, mutta on usein hyödyllisempää harjoittaa antivalosuunnittelua. Toisin sanoen luonnoksiin tai pohjapiirustuksiin tulisi merkitä selvästi kaikki se, mitä ei haluta näkyviin tai minne halutaan varjoja.”²²²
(Palmer 1985, 5)

Antivalosuunnittelun näkökulma sisältää tietyllä tavalla konkreettisen ehdotuksen suunnittelukäytännön lähtökohtien muuttamisesta. Suunnittelun lähtökohta ei olisi tässä mallissa valon hahmottaminen ensimmäiseksi vaan työskentelyn aloittaminen lähtisi liikkeelle varjojen tai pimeiden alueiden määrittelyllä. Toisin sanoen suunnitelmiin ja pohjakuviin voisi merkitä selkeästi näkyviin, mitä ei haluta näkyvän tai missä varjot ovat tarpeen. Tämä ei siirrä syrjään valon merkitystä esityksessä tai sen visuaalisuudessa, sillä valon poissaolon määrittely antaa samalla tarkkoja ehdotuksia siitä missä valoa käytetään. Valoa ei pysty esityksestä unohtamaan, sillä näyttämön ja esiintyjien näkyvyys vaatii sitä väistämättä. Sen sijaan varjojen ja pimeyden merkitys on helpompi unohtaa, koska näkyvyyden arvostaminen on ensisijaista. Antivalosuunnittelulla voidaan kuitenkin estää pimeyden unohtaminen, ottamalla se valosuunnittelun ensimmäiseksi ratkaistavaksi visuaaliseksi tekijäksi.

²²² Richard Palmer: We tend to approach a lighting design in terms of areas of light, but it is often a useful approach to execute an ”antilight” design. In other words, with sketches or on floor plans, indicate clearly what should not be seen or where shadows are desirable.
(Palmer 1985, 5) Suomennos on kirjoittajan.

Palmerin yllättävältä vaikuttava näkökulma jää hänen kirjoituksessaan lähinnä kekseliääksi retoriikaksi, mutta se sisältää terävän huomion valosuunnittelulle tärkeistä pyrkimyksistä. Näissä pyrkimyksissä näyttää olevan kysymys valolle vastakkaisen puolen, pimeyden huomioon ottamisesta. Palmerin oivalluksessa voi nähdä myös humoristisen puolen. Valosuunnittelijat toimivat ulkopuolisen näkökulmasta odottamattomalla tavalla pyrkiessään rajoittamaan varsinaisen materiaalinsa, valon, pääsyä näyttämölle. Teattereiden kahvihuoneissa elävät valosuunnittelijavitsit leikittelevät usein koko ammattikunnan nimenvaihdoksella. Varjojen ja pimeyden noustessa näin tärkeään asemaan Palmerin heitto kuulostaa yllättäen varsin johdonmukaiselta. Miksi kiertää asiaa puhumalla valosta kun voitaisiin puhua suoraan antivalo- tai pimeyssuunnittelusta?

Kun visuaalista kohdetta lähestytään sen ulkopuolella olevan tai vastakkaisen ominaisuuden avulla, valosuunnittelulla on selvät yhteytensä muuhun visuaaliseen suunnitteluun ja kuvallis-plastiseen ajatteluun. Antivalosuunnittelu lähestyy ajatusta kuva-alan positiivisesta ja negatiivisesta tilasta, jossa negatiivinen saa yllättäen myönteisen merkityksen. Kulttuurihistorioitsija Stephen Kernin mukaan ensimmäiset merkit kuvan eri alueiden arvostusten purkautumisesta ilmenivät impressionistisessa ja kubistisessa taiteessa. Moderniin murrokseen liittyvät taidevirtaukset arvottivat positiivisen ja negatiivisen tilan tasapuolisemmin verrattuna perinteisen taiteen jakoon aiheen ja taustan välillä. Sen myötä poistui ero ensisijaisen ja toissijaisen tilan kokemisen välillä.²²³ (Kern 1983, 154)

Kuvanveistossa hyvänä esimerkkinä ovat Henry Mooren (1898–1986) veistokset, joissa figuurien ontot tilat ja aukkojen muodot ovat tärkeä osa teosta. Negatiivinen tila liittyy optisiin illuusioihin, joissa tausta tai näennäisen tyhjä tila saa merkityksellisen muodon. Tunnetuin esimerkki on musta malja, jonka molemmille puolille voi hahmottaa myös kaksi vastakkaista kasvoprofiilia. Tämä hahmotustapa on tavalinen graafisessa suunnittelussa, jossa logot, tuotemerkit ja opastuskyltit edellyttävät pelkistämistä. Taustan ja kohteen suhteen muutos vaikutti myös moderniin arkkitehtuuriin, jossa arkkitehdit alkoivat nähdä tilan itsessään positiivisena elementtinä. Se ei ollut vain kokoelma erillisiä huoneita ja pintoja. Positiivisen ja negatiivisen tilan ajattelu toi tilasuunnitteluun entistä aktiivisempaa ja dynaamisempaa luonnetta. (Stenros ja Aura 1987, 74)

Kun ajatellaan valoon ja pimeyteen liittyviä, länsieurooppalaisen kristillisvaikutteisen kulttuurin stereotypioita aina zarathustralaisuuteen asti, mielikuvat valon

223 Samalla tasoittuivat myös erot pyhäksi koettujen paikkojen ja maallisten, profaanien paikkojen välillä. Tällä muutoksella oli yhteytensä myös yleisempään yhteiskuntien arvomaailmojen maallistumiskehitykseen. (Kern 1983, 180)

puuttumisesta värittyvät helposti merkitykseltään negatiiviseksi. Toisaalta, käsitykset pimeydestä ja varjoista näyttävät liittyvän myös kehityspsykologiaan. Kehityspsykologi Jean Piaget jäsentää lapsen kehityksessä neljä vaihetta²²⁴ suhteessa varjon havaitsemiseen. Viiden ja yhdeksän ikävuoden välillä lapset oppivat käsittämään, että varjo ei ole esineen taakse sijoittuva osa vaan yksinkertaisesti valon puuttumista (Stoichita 1997, 29). Edellisen valossa ei ole yllättävää, että varjoon ja pimeyteen liittyvät käsitykset puutteena ja negaationa lepää vankalla perustalla.

Palmerin lanseeraama ajatus antivalosuunnittelusta, eli valolle tai valosuunnittelulle vastakkaisesta toiminnasta, taistelee saman stereotypian kanssa. Palmerin tarjoama ”vastakkaisuus” tarkoittaa kuitenkin vilpittömästi varjojen ja pimeyden aseman tunnustamista ja kunnioitusta. Palmer ei viittaa Junichiro Tanizakiin (2006) esseen, mutta nähdäkseni hän voisi hyvin ylistää varjoja japanilaisen kirjailijan kanssa. Tanizakin käsitykset tuovat esiin arvostusten ja suhtautumistapojen kulttuurisidonnaisuuden, mutta ne ottavat myös selkeästi kantaa valon ja pimeyden suhteeseen.

[...] Käsitykseni mukaan kyse on tästä: me itämaalaiset yritämme olla tyytyväisiä riippumatta sitä, millaisessa ympäristössä kulloinkin olemme, pyrimme ottamaan asiat sellaisina kuin ne ovat. Niinpä pimeys ei aiheuta meille tyytymättömyyttä, vaan suhtaudumme siihen väistämättömyyttenä. Jos valoa on vähän niin sitten valoa on vähän; me syvennymme pimeyteen ja löydämme sen oman erityisen kauneuden. Mutta kehittyvä länsimaalainen on tuomittu aina parantelemaan asemaansa. Kynttilästä öljylamppuun, öljylampusta kaasuvaloon, kaasuvalosta sähkövaloon – hänelle ei työ kirkkaamman valon etsimiseksi milloinkaan pääty, eikä hän vähäisenkään varjon poistamisessa säästä vaivojaan.”
(Tanizaki 2006, 61–62)

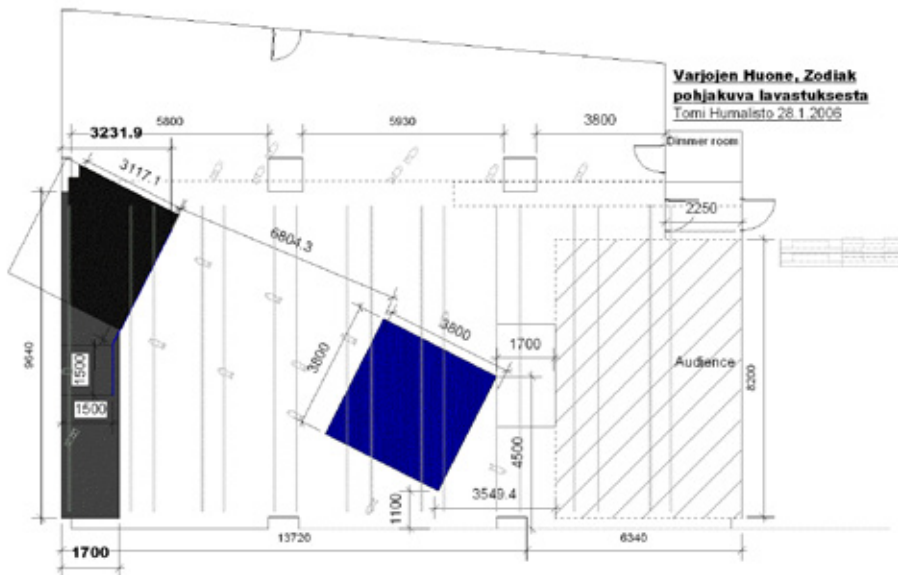
Antivalosuunnitteluun voi suhtautua monin tavoin, mutta asenteena se vaikuttaa tarjoavan valosuunnittelulle hyödyllisen, vaikkakin paradoksaaliselta kuulostavan, näkökulman esitysten visuaaliseen suunnitteluun.

Henkilökohtaisessa työskentelyssäni olen hyvin konkreettisella tavalla toteuttanut Palmerin antivalosuunnittelun asennetta esimerkiksi *Varjojen huone* -tanssiesityksen valo- ja tilasuunnitteluissa. Ei ole sattumaa, että teoksella oli voimakas yhteys Tanizakin maailmaan: käytimme inspiraation lähteenä japanilaista MA-tila-aikakäsitteistöä.²²⁵ *Varjojen huone* -esityksellä on Palmerin antivalosuunnitte-

224 Vaiheet ovat: 1.) Varjo on osa kohdetta ja se syntyy yöstä, 2.) varjo liittyy sattumanvaraisesti yhteen kohteeseen, 3.) varjo liitetään esineen osaksi vaikka sen suunta osataan ennakoita ja 4.) varjo ymmärretään valon puuttumisena.

225 MA koskettaa japanilaisessa kulttuurissa musiikkia, arkkitehtuuria, puutarhaa, teatteria, sekä kuvan sommittelua ja kuvataidetta. MA käsitettä voi tarkastella yhdeksän osateeman näkökulmasta. Pyhyiden aluetta edustavat Himorogi ja Yami, maallisiin huoliin liitty

lun ja Tanizakin pimeyden kunnioittamisen kautta yhteys *Pimeä projekti* -esityksen teemoihin ja taiteellisiin periaatteisiin. Teoksen näyttämötilaa jäsentäessäni lähdin varhaisessa vaiheessa liikkeelle pimeistä tai varjoisista alueista. Työprosessin edetessä tällaiseksi ehdottoman pimeänä säilytettäväksi paikaksi muodostui näyttämön takanurkka. Sen pimeyden suojelemisesta tuli yksi valosuunnitteluni tehtävistä, jolloin toimin hyvin samalla tavalla kuin mitä Palmer kuvaili. Määrittelin näyttämön pohjakuvaan alueen, jonne valo ei saanut osua ja vuotaa esityksen missään kohtauksessa (kuva 28). Hahmottelin myös varjoalueita, jotka toteutuivat eri valotilanteissa. Niiden luonne ei ollut samalla tavalla pysyvä, kuin nurkka-alueella, mutta periaate oli sama: valon rajauksen, suunnan ja laadun määrittelyä edelsi, ja siihen vaikutti pimeäksi haluamani alueen jäsentäminen.



Kuva 28: Antivalosuunnittelua näyttämön pohjakuvan avulla *Varjojen huone* -teoksessa. Tummillä alueilla valon määrä oli harkittava tarkkaan. Tummin alue vasemmalla ylhäällä on pimeä nurkkatila, johon halusin niin vähän valoa kuin mahdollista.

Varjojen arvostaminen voi pohjautua kuitenkin erilaiseen motivaatioon. Palmerin ja muiden valosuunnittelijoiden pyrkimykset nojaavat tiettyyn kontrastisen tai epäsuhtaisen balanssin ajatteluun; varjot ja pimeys ovat tärkeitä, koska ne lopulta

Utsushimi. Suki ja Sabi käsittelevät esteettistä tietoisuutta, Hashi tilakäsityksiä ja Susabi sekä Michiyuki arkielämää. Utsuroi liitetään aikakäsityksiin. (ks. Ilonen et al. 1984, 12–14) Aihepiiriä käsittelee tarkemmin Anu Mannosen kirja *Valkoinen sammakko* (Mannonen 2003, 33–34).

korostavat valon merkitystä. Modernin visuaalisen sommittelun ja tila-ajattelun vapautumisen myötä myös näyttämösuunnittelussa ymmärrettiin 1900-luvun alusta lähtien, miten elementtien näkyvyyttä ja esiin tuomista saattoi rakentaa erilaisten kontrastien avulla. Pieni himmeä valoalue saattoi muodostua näyttämön huomiopisteeksi, jos ympäristö pysyi hämäränä. Valosuunnittelussa ymmärrettiin kokonaisvaikutelman osatekijöiden vaikutus. Pimeyden ja varjojen nostaminen yhdeksi tärkeäksi osatekijäksi ei ole silti muuttanut valosuunnittelun syvintä perustaa: kuten sen nimessä ilmoitetaan, valosuunnittelussa suunnitellaan valoa.

Oppia sinisestä asenteesta

Palmerin ajatus antivalosuunnittelusta piirsi silmiäni eteen rakentamatta jääneen sillan alkupään. Näin mahdollisuuden jatkaa sen osoittamaan suuntaan, paljon pidemmälle kuin Palmer tarkoitti. Vapautuakseni esioletuksista, jossa valon tavoittelu valjastaa avukseen pimeyden ja varjot, halusin ajatella pimeyttä toisin. Valon asema oli kulttuurissamme niin vahva, että pimeyden ajatteleva toisella tavalla vaikutti kaipaavan avukseen radikaaleja toimia.

Pimeän hahmottaminen omana materiaalinaan sai tutkimukseen kuuluvan taiteellisen työskentelyn kuluessa myös käytännön muotoja. *Pimeä projekti* -esitystä edeltänyt, mutta sen vaikutuspiiriin kuulunut *Varjojen huone* -esityksen valosuunnittelu perustui pitkälle dialogiseen ja symbioottiseen valon ja varjon läsnäoloon. Pimeä nurkka-alkovi edusti itselleni kuitenkin jo absoluuttista, vaikkakin valolla rajattua ja valoon suhteessa olevaa materiaalia. Omalla autonomisella alueellaan se oli täysiarvoinen, eikä sen merkitys määrittynyt negatiivisena puutoksen tilana. Siitä oli kuitenkin vielä pitkä matka totaaliseen valon ja pimeyden suhteen haastamiseen, jonka esikuvana pidän Derek Jarmanin pysäyttävää kokeellista elokuvaa *Blue*.

Elokuva on radikaali, koska se näyttää katsojalle vain sinistä väriä. Elokuvan katsomisen odotukset murskataan ensimmäisten minuuttien aikana ja katsoja joutuu kohtaamaan omien odotustensa ja pettymystensä verkoston. Elokuvassa ei ole mitään katsottavaa, lukuun ottamatta valkokankaalla hehkuvaa sinistä, jonka läpitunkemattomasta pinnasta silmän ote herpaantuu. Tarkkaan ottaen elokuva ei ole niin radikaali kuin ensivaikutelma antaa ymmärtää. Se ei kiellä katsojalta tarinaa, kertomusta, samaistumisen, tai jopa liikuttumisen mahdollisuutta. Kaikesta huolimatta kuultavissa on rikas ääniteos, jota voisi luonnehtia radiofoniseksi. Ehdoton ja tyyli suhde näköaistiin saa selityksensä ohjaajan sairaskertomuksen myötä: hän

oli menettänyt näkönsä ja näki viimeisenä visuaalisena aistimuksenaan ainoastaan sinistä valoa. Katsojalle tarjotaan harvinaisen konkreettinen samaistumisen mahdollisuus teoksen kuvaamaan, ohjaajan elämän todelliseen aistien tilaan.

Sinisen näkemisestä kasvaa kuitenkin omassa tulkinnassani metafora pimeyden torjutulle luonteelle. Kuvien näkemisen korvaavalla sinisellä valolla on paljon yhteistä pimeyden kohtaamisen kanssa. Jarman on kirjoittanut tyhjentävästi teokseensa:

*"Sininen suojaa valkoista viattomuudelta
Sininen vie mustaa mukanaan
Sininen on näkyväksi tehty pimeys."*²²⁶
(Jarman, *Blue*, DVD chapter 4)

Sininen väri edustaa pimeyttä kaikkine negatiivisine assosiaatioineen. Silti, sinistä valkokangasta voi katsoa kuin pimeyttä, ei nähdäkseen siinä kuvia, vaan hyväksyäkseen sen läpitunkemattomana olevana, jonka äärellä on edelleen mahdollista kuulla, tuntea ja kokea. Tasaista sinistä hehkuva valkokangas muutti katsojiselle omistetun paikan esitykseksi, joka pakotti yleisön kohtaamaan elokuvan kokemisen muuttuneet ehdot. Katsojan turhautuminen "liikkuvan kuvan" tai edes "kuvan" puuttumiseen asetti hänet huomaamatta hyvin samankaltaiseen asemaan elämänsä päättymistä odottavan sokeutuvan elokuvaohjaajan kanssa. Katsoja asetettiin metaforisen valinnan eteen, hän saattoi vastustaa odotustensa toteutumattomuutta ja surra sitä mitä hän ei voinut nähdä. Olosuhteiden hyväksyminen avasi sen sijaan mahdollisuuden esityksen kokemiseen kuunnelmana. *Blue* -elokuvan tavoin halusin tehdä esityksen, jonka aiheen saattoi kokea yhtä käsin kosketeltavalla tavalla.

Suomalaisista valo- ja äänisuunnittelulähtöisistä teoksista

Valosuunnittelusta ja sen kysymyksistä lähtevät esityskonseptit eivät ole tavallisia. Suomessa on kuitenkin havaittavissa useita varhaisia yrityksiä tutkia valon- ja äänen ilmaisupotentiaalia ja kysymyksiä esittävien taiteiden ja kuvataiteen rajapinnassa. Kun Yhdysvalloissa happening liittyi 1960-luvulla pitkälti itärannikon kuvataiteilijoiden galleriatapahtumiin, Suomessa happening -tapahtumat toteutuivat enemmän teatterin ja uuden musiikin kontekstissa. Visuaalisuus oli näissä tapahtumissa tärkeää, mutta jäi usein äänen ja liikkeen varjoon. (Elovirta 1996, 116) Happeningeista kiinnostui kuitenkin muutama kuvataiteilija, kuten neoreal-

²²⁶ Derek Jarman: "Blue protects white from innocence Blue drags black with it Blue is darkness made visible." (Jarman, *Blue*, DVD chapter 4) Suomennos kirjoittajan.

listi Ismo Kajander ja Ylioppilasteatterin lavastajana toiminut taidemaalari Juhana Blomstedt. Blomstedtiä kiinnostivat mobilet ja kineettiset valoelementit. 1964 Lilla Teaterniin toteutettuun *Skorpioniin* Blomstedt suunnitteli näyttämöä hallitsevan romuveistoksen. Yleisö johdatettiin pieninä ryhminä hämärälle näyttämölle ihaillemaan veistosta, samaan aikaan kun näyttelijät lausuivat katsomossa runoja. Tarkoituksena ei ollut niinkään katsojan ja esiintyjän roolien vaihtaminen, kuin heidän fyysisen tilansa käänteistäminen [sic]. Erilaisten tapahtumien hajottamaa huomiota koottiin välillä laulunumeroilla²²⁷. (Elovirta 1996, 120)

1960-luvun alkuvuosien Ylioppilasteatterissa²²⁸ pyrittiin (Elovirta 1996, 120) näytelmän kaikkien elementtien tasa-arvoiseen limittämiseen. Blomstedt toteutti myös omia kokeiluita, kuten *Sormiharjoituksia näyttämömiehille ja valaistusmestareille*, jossa näyttämökuva ja valoeffektit olivat esityksen keskiössä. Otso Appelqvistin 1965 ohjaamassa *Kevätsateessa* Blomstedtin näyttämökuva oli lähtökohta, johon kuuluivat valo- ja elokuvaprojektiot, sekä tilan asteittainen täyttäminen näyttämömiehen sisään kantamalla tavaralla.

Kuvataiteilija Annikki Luukelan uraa uurtavat valoteokset sekä Dimensio-ryhmässä, että sen ulkopuolella liittyvät 1970-luvulta alkaen selvästi kuvataiteen kontekstiin, mutta niillä on ollut merkittävä rooli valon ilmaisumahdollisuuksien tienraivaajana suomalaisessa kulttuurielämässä. Luukela maalasi valolla, varjolla ja äänellä ja teki yhteistyötä tanssijoiden kanssa (Kivirinta & Rossi 1991, 132). Osaa näistä esityksistä voi tarkastella myös valoinstallaatiossa tapahtuneina esityksinä, kuten *Visualisoitua varjotanssia* (1976). 1980-luvulla performanssiryhmä Jack Helen Brut teki useita esityksiä tai performansseja, joita ryhmä itse halusi kutsua kuvaelmiksi. (Takala, 2000) Kuvaelmat perustuivat pitkälle valon käyttöön. Esimerkiksi *Illumination* –kuvaelmassa (1984) hyödynnettiin itämaista dekoratiivista kuvastoa, jota projisoitiin esiintyjien päälle (Kivirinta & Rossi 1991, 138, 158). Homo\$ -ryhmän tuotannot painottivat Jack Helen Brut -ryhmää enemmän yleisösuhdetta, teatterinomaisia episodeja ja rockhenkistä anarkistista mentaliteettia. Performanssissa *Spasmodic exercises, transit 4* (1985) käytettiin ultraviolettivaloa ja esiintyjien ihoon maalattua ultraviolettiherkkää maalia. (Kivirinta & Rossi 1991, 142, 153) Esityksen kohdalla ei voi olla näkemättä esteettistä yhteyttä tšekkoslovakialaisen Laterna Magica -teatterin mustavaloesityksiin.

227 Lauluja esittivät mm. Kaisa Korhonen ja Pentti Lumirae. (Elovirta 1996, 120)

228 Jyri Schreckin johtajakausi 1962–64 ilmensi selvästi Kenneth Deweyn pyrkimyksiä suunnata huomiota kielellisistä prosesseista kohti fyysistä ilmaisua, ilmaisemalla dialogia myös äänten, valojen ja objektien avulla. Kalle Holmbergin kaudella pyrkimykset ilmenivät vielä jonkin aikaa. (Elovirta 1996, 119)

Valosuunnittelija Tarja Ervastian ja valo- ja äänisuunnittelija Ilkka Volasen valo- ja ääni- installaatiot *Shadow takes a Walk* (1994) *Väritila/Coloroom* [sic] (2000) edustavat hyvin alan pyrkimyksiä oman välineen ilmaisutapojen kehittämiseen kuvataiteelle tyypillisessä näyttely-ympäristössä. Yksi tuoreempi esimerkki on äänisuunnittelija Mikael Erikssonin ja mediasuunnittelija Teemu Määttäsen helsinkiläiseen Galleria Jangvaan toteuttama installaationäyttely *Kehätie* (2006). Näyttelyn video-ääniveistokset edustivat minimalistisen pidättyvää estetiikkaa, joka ei tila-ajallisen suhteensa vuoksi sulkenut täysin pois esityksen näkökulmaa. Galleriatilaan valmistettu teoskonaisuus toteutui kuitenkin enemmän veistoksen kaltaisina muodon, projisoidun valon ja äänimaiseman tihentyminä, jotka keskustelivat enemmän kuvataiteen kuin esityksen perinteen kanssa. Esitysten parista saapuvat tekijät kokevat selvästi vapauttavana, kun he ovat saaneet luoda teoksia ilman näytelmätekstin, ohjauksen tai koreografian luomia odotuksia ja vaatimuksia. Tunnistan tämä vapauden tuulahduksen niistä näyttelyprojekteista, joita olen toteuttanut esittävien taiteiden ulkopuolella.²²⁹

Valo- ja äänisuunnittelijoiden tarve tutkia omaa välinettään on johtanut heidät poikkitaiteellisiin teoksiin, jossa perinteiset esitysmuotojen asettamat toiminta- ja ratkaisumallit ovat helpommin ohitettavissa. Yksi tämän kehityksen ilmene-mismuoto on Galleria Kandelan perustaminen vuonna 2006 Zodiak – Uuden tanssin keskuksen yhteyteen. Hankkeen tarkoituksena oli luoda tuotannollista apua ja materiaalisia resursseja tarjoava foorumi valo- ja äänisuunnittelijoiden taiteellisille tutkimusmatkoille oman välineensä parissa. *Pimeä projekti* -tuotanto liittyi Galleria Kandelan toimintaan, sillä se toteutettiin Kiasman esityskauden jälkeen myös Galleria Kandelan toisena teoksena tammikuussa 2007 Helsingin Kaapelitehtaalle.

Kesäkuussa 2006 Galleria Kandelan ensimmäisenä näyttelynä nähtiin äänisuunnittelija Jari Kauppinen, lavastaja Tiina Makkosen ja valosuunnittelija Sirje Ruohutlan toteuttama tila-aikaluonnos ”*SILLE LAPSELLE, JOKA OLI (ja sille, joka aina on)*”. Työryhmä kertoi tiedotteessa teoksestaan seuraavaa:

”Käyttämämme keinot; lavastus, installaatiot, äänimaailma ja elävät valot, ovat teatteria. Katsoja on samalla näyttämöllä, ja mahdollisesti hänen mielikuvituksensa on se puuttuva esiintyjä.”
(Kauppinen, Makkonen, Ruohutla, 2006)

On hyvin kuvaavaa, että avajaisteosta toteuttanut työryhmä ilmoitti pohtineensa jo aiemmissa installaatioissaan 1990-luvun alusta asti, voiko esitys tapahtua ilman

229 Vapaus on kuitenkin näkökulmakysymys. Näyttelyn valmistamisessa valosuunnittelija voi kohdata toisenlaisia lainalaisuuksia, malleja ja rajoituksia jotka määrittävät ratkaisuja. Mikäli kuvataiteelliset kokeilut toteutuvat harvoin, ne vaikuttavat esitysten parissa työskentelyyn verrattuna virkistäviltä kokemuksilta.

esiintyjää.²³⁰ Ajatus siitä, mitä installaatiolla tarkoitetaan, huojuu selvästi kuvataiteen ja esittävien taiteiden, erityisesti teatterin, välimaastossa. Mediatutkija Margaret Morsen mukaan installaatio ei ole näyttämötaidetta, koska installaatioissa taiteilija poistuu teoksen tapahtumapaikalta ja installaatiolle pyhitettyyn tilaan sisään astuva kävijä esittää teoksen taitelijan sijasta. Suhde teokseen ei perustu samaistumiseen vaan fyysisyyteen. (Morse 1993, 109–110).

On mielenkiintoista, miten *SILLE LAPSELLE, JOKA OLI (ja sille, joka aina on)* -työryhmä sekoittaa kuvataiteen esille asettamisen keinoja, kuten galleriatilaan asetettuja teoksia, installaation muotoa ja poistaa teoksesta esiintyjän. Tiedotteessa ryhmä kuitenkin pitää yhteyttä teatterin konventioon ehdottamalla teoksen vastaanottamisen tapaa, joka katsoja luo mielikuvituksensa avulla installaatiosta puuttuvan esiintyjän. Tämä ei ole ainoa side esitysten maailmaan: näyttelyn tekijät muodostivat edelleen useista taiteilijoista koostuvan työryhmän kuten esityksissä. Näytellyssä oli myös selkeästi havaittavissa se, miten teatterille tyypillinen tarinallisuus ja visuaalinen estetiikka periytyvät näyttelytoteutukseen. Ympäri näyttelytilaa, lavasteiden kaltaisesti levittäytyvät installaatiot näyttäytyivät eräänlaisina tila-ajallisen havaintohetken ympärille tiivistyvinä kohtauksina, jotka saattoi kokea installaation elementtien kaltaisesti, haluamassaan järjestyksessä. Katsoja sai kuitenkin tavalista esitystä merkittävämmän roolin, tai kuten Morse toteaa, kävijä esitti teoksen taiteilijan sijasta. *SILLE LAPSELLE, JOKA OLI (ja sille, joka aina on)* -näyttely edusti tekijöilleen kuitenkin selvästi teosta, joka ei halua kuvataiteellisista piirteistä huolimatta etäännyä teatterista ja tulla määritellyksi kuvataiteena.²³¹

Vaikka osa valo- ja äänisuunnittelijoiden luomista teoksista hakeutuu enemmän kuvataiteen suuntaan, mieleeni tulee kaksi kotimaista esimerkkiä, jotka pysyvät kiinnostavalla tavalla esityksen alueella. Äänisuunnittelija Mikko Hynnisen, arkkitehti Thomas McIntoshin ja säveltäjä Emmanuel Madan´n teoskonsepti *Ondulation* (2002) yhdisti luontevalla tavalla esittävien taiteiden ominaisuuksia äänitaiteen, minima-

230 *Ad Mortuos* (Kaaapelitehdas 1991), *Ad Futuros* (Hämeentien entinen Elannon myymälä 1993) ja *Ad Lux* (Teatterimuseo 1996). (Kauppinen, Makkonen, Ruohutla 2006)

231 Galleria Kandelassa myös esitetty *Pimeä projekti* toteutui selkeämmin esityksenä, jo esiintyjien mukana olon myötä. Työryhmän ajatus installaation omaisuudesta ei käy yksiin Morsen käsitysten kanssa. Teoksen tarkoitus ei ollut tulla vastaanotetuksi erityisesti kuvataiteena, mutta kuvataiteeseen viittaavaa installaation ajatusta tuki jo *Pelto – ankara moraaliteetti* -esityksen aikana muodostunut esineisiin perustuva näyttämökäsitys. Sama suhtautumistapa näyttämöön välittyi myös *Pimeä projektiin*. Sen mukaan esiintyjä oli muiden elottomien näyttämöelementtien kaltainen ”esine”, mikä omalla tavallaan perusteli installaation omaista suhdetta. Tätä ajatusta vahvistivat perinteisestä esiintyjäntyöstä poikkeavat keinot, jotka eivät pyrkineet, kuten Morse käsityksessään olettaa, samaistumiseen. Kyse oli nimenomaan fyysisyydestä.

listisen kuvanveiston ja optisen taiteen perinteeseen. Teos, jota tekijät nimittivät ajalliseksi veistokseksi,²³² lähestyi tietyllä tavalla konsertin muotoa erottelemalla katsomon ja näyttämölle asetetun audiovisuaalisen ”orkesterin” toisistaan. Teokselle oli myös annettu tietty kesto, kuten sävellykselle. Esiintyjien, tai orkesterin, sijaan näyttämöllä katsottiin äänenpaineen aiheuttamia aaltoja ja väreilyä vesialtaassa. Äänen vaikutus vedessä saatiin näkyviin valaisemalla allasta niin, että sen heijastumat muodostivat yleisön eteen muuttuvan kuvapinnan, jolla oli lähes synesteettista vastaavuutta muistuttava elimellinen yhteys äänimaailmaan. *Ondulationin* kohdalla voi täydellä syyllä puhua valolle ja äänelle ujustelematta rakentuvasta esityksestä, joka ei kaipaakaan tarvitse muita elementtejä. Toisaalta se voidaan määritellä myös ääni-valoveistokseksi, ja tilateokseksi, vaikka sen katsomiskulma oli rajattu frontaalista teatterinäyttämöä muistuttavalla tavalla. *Ondulation* -teoksessa oli erityisen kiinnostavaa se, miten työryhmä nosti esiin audiovisuaalisen suunnittelun tavallisesti aineettomat ja huomaamattomat materiaalit. Materiaalit muodostivat ominaistakeisen kantavan voiman, kun ne asetettiin yleisön havainnoitavaksi esityksenä.

Valosuunnittelija Mia Kivisen, äänisuunnittelija Johanna Stormin ja lavastaja Salla Salinin *Kolme huonetta* (2010) Helsingin kaapelitehtaan C4 tilassa oli tuore esimerkki selkeästi suunnittelijälähtöisestä tanssiesityskonseptista. On mielenkiintoista, että projekti toteutettiin nimenomaan Zodiak – uuden tanssin keskuksen tanssituotantona, eikä Galleria Kandelan puitteissa. Valo, tila ja ääni muodostivat esitysympäristön, joka asetettiin teoksen lähtökohdaksi. Perusidea liittyi pitkälle työskentelyjärjestykseen liittyvien asetelmien kääntämiseen. Usein koreografinen prosessi edeltää visuaalista suunnittelu prosessia, tai dialogisesti kehittyen vaikuttaa sen rakenteisiin ja tila-ajalleen sommitteluun. *Kolme huonetta* -esityksen kolme soolokoreografiaa lähtivät muotoutumaan vasta kun esitystila oli valo-ohjelmointia myöden valmis. Tanssija-koreografien tehtävänä oli saapua valmiiseen tilaan, ottaa vastaan annetut olosuhteet ja kehittää niihin oma tanssisoolonsa. Näin voidaan sanoa, että esitys muodostui hyvin konkreettisella ja systemaattisella tavalla äänellisen ja visuaalisen suunnittelun lähtökohdista. Työjärjestyksen muuttaminen ei näyttänyt kuitenkaan haittaavan kokeneiden tanssijoiden työtä. Päinvastoin, esiintyjistä oli havaittavissa kiinnostusta heittäytyä tavallisuudesta poikkeavaan työskentelyyn ja tutkia liikkeen mahdollisuuksia annetuissa olosuhteissa. Esitys oli täysiverinen kolmen soolon tanssiteos. Suunnittelijoiden varaslähdöstä saattoivat kieliä ainoastaan ratkaisut, jotka tanssiesityksessä helposti leimataan liikkumista tai sen katsomista haittaaviksi: tasapainoa hankaloittava lattiamateriaali, keskellä

232 Temporal sculpture (McIntosh 2012).

tilaa roikkuvat vaneriset kaiutinlaatikot ja esiintyjän toimintaa myötäilemätön auto-maattisesti etenevä valo-ohjelmointi.

4.5 PITKÄ PROJEKTI – ASKELEITA PIMEÄÄ ESITYSTÄ KOHDEN

Aloin haaveilla valosuunnittelusta pimeässä esityksessä keväällä 2004, jolloin työskentelin valosuunnittelijana, lavastajana ja esiintyjänä Action malaise -ryhmässä Belgiassa. Näyttämölle astuminen havainnollisti minulle konkreettisella tavalla katsomiseen ja katseen kohteena olemiseen liittyviä puolia. Kokemus sai minut äärimmäisen tietoiseksi teatterista katsomisen paikkana, antiikin kreikkalaisten théâtronina tai Agricolan varhaisen suomennoksen mukaisena näkypaikkana (Kennedy 2003, 1348; Häkkinen 2004, 1288). Esityksen katalysoimana ryhdyin pohtimaan katsomisen merkitystä esitykselle, sekä sen visuaaliselle ilmaisulle ja valosuunnittelulle. Aloin leikitellä näkyvyyden kyseenalaistamisen ajatuksella ja pohtimaan mitä haasteita se asettaisi valosuunnittelulle.

Luonnontieteiden perinteinen tapa tutkia maailmaa on perustunut monin tavoin havaintoon ja sen toistettavuuteen. Näin todistetaan ilmiön tai kohteen olemassaolo. Vaikka osa tärkeistä oivalluksista on ollut vaivatta silmien ulottuvilla, kuten esimerkiksi Charles Darwinin Galapagossaarilla tekemät havainnot paikallisten eläinlajien fyysisten piirteiden vaihtelusta, lääketieteen, fysiikan ja tähtitieteen alueella on muodostunut tärkeäksi päästä ”näkemään” tavalla, johon ihmissilmä ei tarvitse apuvälineitä. Ajatus aistien laajentamisesta on tullut luonnolliseksi. Aistien suorituskyvyn parantaminen on samalla värittänyt käsityksiä tiedosta ja kyseisen tiedon totuudellisuudesta. Länsimainen kulttuurimme asettaa näköaistin tässä suhteessa erityisasemaan; emme usko asioita todeksi, ennen kuin näemme ne (Varto 2005, 71). Oletamme vahvistavamme asioiden todellisen laidan katsomalla. Totuuteen johtavan tiedon tavoittelu ilmenee selvästi kaikissa näköaistin laajentamisen apuvälineissä; käytämme kaukoputkia, silmälasia, kiikareita, mikroskooppeja, röntgeniä ja ultraääntä nähdäksemme enemmän, lähemmäs, pidemmälle ja paremmin. (Kupiainen 2005, 5) Yksinkertaisimmassa muodossaan katsomme itseämme peilistä, näemme sen mitä emme voisi muuten nähdä, omat kasvomme.

Pimeä projekti oli alun perin työnimi, jolle en yrityksistä huolimatta löytänyt parempaa korvaavaa nimeä. Totuin nimeen ja lopulta se kuvasi mielestäni hyvin epämääräisen ja vaikeasti ennakoitavan lopputuloksen tavoittelua, jonka projektiluonteisuus oli varsin paikkansa pitävä. Minua huvitti pimeä sanan yhteys puhekielen merkitykseen järjetön tai outo. En voinut kiistää, että ne kuvasivat osaltaan

työskentelyä ja aihepiiriä hyvin. Tämän lisäksi pimeys työskentelyprojektin ja esityksen nimessä tarjosi kiinnostavan radikaalin väitteen pimeyden nostamisesta uudenlaiseen asemaan, joka sai voimansa sen myötä, että projektin vetäjänä toimi valosuunnittelija, ja että hänen tekemänsä valosuunnittelu oli taiteellisen tohtorintutkinnon osa. *Pimeä projekti* -esitys oli tästä johtuen ladattu provosoivien ajatusten mahdollisuudella: valo korvautuu pimeydellä, esityksen näkyvyys kyseenalaistetaan ja teos perustuu nihilismille.

Työskentelyprosessin aikana voimakkaat vastakkainasettelut ja jopa paradoksaalisilta näyttäneet kysymyksenasettelut toimivat selkeyttävinä peileinä, joita vasten omat ratkaisut kirkastuivat. Äärimmäiset asetelmat olivat toisaalta saavuttamattomia, mutta toisaalta niitä kohden oli helppo kulkea. Koska utopiaa ei voinut saavuttaa, oli hyväksyttävä, että sen tavoittelu tai sen äärellä pohtiminen oli riittävää. Tämä asenne kantoi hetkinä, jolloin tuntui vaikealta nähdä työskentelyssä mielekkyyttä.

Pimeä projektin alussa minua kiinnostivat erilaiset teknologiset sovellukset, joiden avulla ihmissilmät saattoivat nähdä muuten niiden ulottumattomissa olevia kohteita: galakseja, mikrobeita, lämpötiloja, kasvaimia, kalaparvia ja yön pimeydessä haaskalle saapuvia hyeenoja. Kaikissa näissä aistien laajentamisen muodoissa näytti piilevän voimakas tarve nähdä kaikkialle. Minua kiehtoi erityisesti pimeän hälventämiseen tarkoitettu teknologia:

"Ilmiönä minua on kiehtonut pimeänäkö ja sen kamerasovellutukset. Mietin esitystä, jossa käytettäisiin vain infrapunavaloa. Miten yleisö voisi siis havaita mitä tilassa tapahtuu? Joko heillä on armeijan pimeänäkökypärät päässä tai näyttämötapahtumaa välitetään katsojille monitorien kautta. Tästä seuraa heti huomio, että on outoa, että reaaliaikainen näyttämötapahtuma välitetään monitorien avulla."

(Humalisto, Työpäiväkirja 31.3.2004)

Olin käyttänyt 2003 *Kudelma* -esityksessä pientä valvontakameraa, joka kykeni linssin viereen upotettujen infrapuna-ledien²³³ avulla välittämään kuvaa esitystilaksi muutetusta pimeästä siivouskomerosta. Suljetun oven takana tapahtuva toiminta projisoitiin reaaliaikaisena näyttämöllä sijaitsevalle kankaalle.²³⁴ *Kudelmassa*

233 LED (Light Emitting Diode) on viimeisen vuosikymmen aikana laajempaan käyttöön yleistynyt, erittäin energiatehokas valonlähde, joka voi tuottaa näkyvää valoa, sekä silmälle näkymättömiä aallonpituuksia kuten infrapunaa.

234 Komerotila pidettiin pimeänä, koska yleisölle ei haluttu paljastaa tilaa oven avautuessa. Yleisön näkökulmasta esiintyjä astui sisään ja ilmestyi videokankaalle. Yleisö näki kuitenkin vain rajatun kameran näkökulman komeron sisältä. Oli tärkeää totuttaa katsojat ajatukseen, että komeron tapahtumat olivat aina reaaliaikaisia. Lopussa reaaliaikaiseksi oletettu videokuva osoittautui muualla kuvatuksi tallenteeksi, jossa samat esiintyjät näkyivät samasta kuvakulmasta, samalta etäisyydeltä ja riittävän samanlaisessa valaistuksessa.

toteutui sivutuotteena eräänlainen alkeismuoto pimeästä kohtauksesta, jossa tapahtumat välitettiin yleisölle infrapunavalaistuksen ja videokameran avulla.

Brysselissä kirjoittamieni pohdintojen lisäksi tein kaksi luonnoskuva, joilla pyrin kuvittelemaan, millaiselta pimeässä tai huomattavan vähässä valaistuksessa tapahtuvan esitys näyttäisi (kuvat 8 ja 29).

Suomeen palattuani otin yhteyttä äänisuunnittelija Juha Stormiin ja ryhdyin hänen kanssaan, syksystä 2004 alkaen, kehittämään infrapunateknologiaa hyödyntävään esityskonseptiin tarvittavia teknisiä ratkaisuja. Saimme vuoden vaihteeseen mennessä päätöksen apurahasta, joka mahdollisti muutaman infrapuna-valonheittimen hankkimisen sekä Stormille kuukauden mittaisen työskentelyn projektissa.



Kuva 29: Humalisto. Varhainen idealuonnos *Pimeä projektin* esityskonseptista 2004.

Infrapunavalon käyttämisen alkeita

Infrapunavalo ei ole tavallisen valon määritelmän mukaan varsinaisesti valoa. Se ei ulotu silmän havaitseman sähkömagneettisen säteilyn näkyvälle alueelle.²³⁵

²³⁵ International Electrotechnical Commission määrittelee julkaisussaan näkyvän valonpituuksien alkavan henkilön näköaistista riippuen noin 360–400nm:n kohdalla ja ulottuvan 760–830

Yleiskielessä kaikki infrapunavalo mielletään helposti samanlaatuiseksi, mutta käytännössä sen eri aallonpituusalueet käyttäytyvät eri tavalla. International Electrotechnical Commission jakaa infrapunasäteilyn kolmeen alueeseen: IR-A (780–1400nm), IR-B (1400–3000nm) ja IR-C (3000–10000nm) (IEC 1987, 2). Eritajuisia infrapunasäteilyn muotoja kutsutaan myös lähi-, väli ja kaukoinfrapunaksi (near-, mid- ja far-infrared). Lähi-infrapuna (NIR) on näkyvää valoa lähellä oleva lyhytaaltoisempi infrapunasäteilyn muoto, joka eroaa huomattavasti keski- (MIR) ja kaukoinfrapunaa (FIR) tuottavasta lämpösäteilystä, jota kutsun selvyden vuoksi lämpö-infrapunaksi. Kun punaisen valon aallonpituus ulottuu noin 850 nanometriin, lähi-infrapunan katsotaan alkavan noin 800 nm:stä aina 1500 nm:n asti. *Pimeä projekti* -esityksessä käyttämäni infrapunavalonlähteet²³⁶ tuottivat juuri lähi-infrapunaa, eikä niitä tule sekoittaa lämpö-infrapunaan.

Infrapunasäteilyn valitseminen tarkoitti siihen liittyvään teknologiaan perehtymistä ja harjoittelua. Työryhmä toteutti harjoitusaikana useita kokeiluita, jotka havainnollistivat uudenlaisen valomateriaalin ominaisuuksia ja laatuja. Kokeilin työryhmän kanssa lämpökameraa, jonka saimme testattavaksi maahantuojaalta. Perehtymisen ja kokeilujen jälkeen tuli selväksi, että lämpö-infrapunan käyttäminen olisi ollut *Pimeä projektissa* liian vaativaa ja kallista. Lämpökamerateknologia oli tarkoitettu lähinnä teollisuus-, turvallisuus-, ja sotilaskäyttöön.²³⁷ Lähi-infrapunan havaitsemiseen tarvittavaa kamerateknologiaa oli sen sijaan paljon helpommin saatavilla. Pitäytyminen lähi-infrapunassa oli kohdallani myös tietoinen esteettinen valinta, sillä lämpö-infrapuna ja sen todentamisessa käytetty värikäs lämpökuva

nm:n. Sähkömagneettinen säteily on aaltomuotoista, fotonien avulla tapahtuvaa säteilyä. (IEC 1987, 1–2)

- 236 Kaikissa käyttämissäni infrapunavalaisimissa valo tuotettiin lukuisista yksittäisistä ledeistä koostuvilla ledimatriiseilla, jotka tuottivat aallonpituuksia 830 nm:stä 940 nm:iin asti. Silmälle näkymätöntä 940 nm aallonpituutta tuottavat IR-56 ja IR-21 -heittimet oli varustettu ledimatriisiin eteen asennetulla tummalla muovilevyllä joka suodatti pois alemmat aaltomuodot. Heittimen nokalle asennettu filteri heikensi merkittävästi sen valotehoa. Valmistajan ilmoittamat valaisutäisyydet jäivät käytännössä saavuttamatta kun heittimien valontuottoa tarkasteltiin valvontakamerakuvassa. Tehokkaammissa 830 nm aallonpituutta tuottavissa SIR-420 -heittimissä ledit olivat peittämättömiä ja siten niiden hehku oli mahdollista nähdä paljain silmin. Koska punaisen valon aallonpituusarvon ylärajana pidetään 780 nm, valmistajan ilmoittaman 830 nm aallonpituuden ei siten pitäisi näkyä silmälle. Käytännössä infrapunaledien tuottama valo ei pysynyt aivan puhtaasti lähi-infrapun aallonpituuksilla: ledit säteilivät myös silmälle näkyviä punaisia aallonpituuksia.
- 237 Lämpö-infrapunaa voidaan havaita esimerkiksi maastoon kadonneiden etsinnässä sekä rakennusten lämpövuotojen paikallistamisessa käytetyn lämpökameran avulla. Lämpökameran ”valokenno” on moninkertaisesti valvontakameran kennoa herkempi ja kalliimpi komponentti. Herkimät kennot ja niitä käyttävät kamerat ja kiikarit luokitellaan sotilastarvikkeiksi, joten niiden myyminen yksityishenkilölle on säädeltyä.

eivät vaikuttaneet kuuluvan *Pimeä projekti* -esityksen estetiikkaan. Lämpökamera-tallenteet olivat helposti lähestyttäviä ja ne koettiin kauniina ja kiehtovina, mutta niiden esteettinen laatu pysyi mielestäni varsin yksitoikkoisena. Samoin lämmön haihtuminen, jakautuminen tai syntyminen tuntui riippuvan liian paljon kohteesta ja sen määrittäjästä merkityksestä. Lämpö-infrapuna tuntui sopivan paremmin aihepiireihin, joissa käsitellään esimerkiksi elottoman ja elollisen rajoja sekä läsnäolon ja ajallisuuden kysymyksiä. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat Terike Haapojan videoteokset *Entropy* (2004), *In and out of time* (2005) ja *Community* (2007), joissa taiteilija on tallentanut kuolevien eläinten ruumiinlämmön muutoksia lämpökameran avulla.

Päädyin käyttämään lähi-infrapunaa, koska sillä oli lämpöinfrapunaan verrattuna enemmän optisia ja esteettisiä yhtäläisyyksiä näkyvän valon kanssa. Jo ensimmäiset kokeilut syksyllä 2004 paljastivat, että kamerakuvassa lähi-infrapunaa tuottavien heittimien valo muistutti perinteisillä valonlähteillä varustettujen teatteriheittimien valon ominaisuuksia: valokiilalla oli havaittava suunta ja avauskulma, valon voimakkuus heikkeni etäisyyden vaikutuksesta ja valo heijastui paremmin vaaleista kuin tummista kohteista. Infrapunavalon kimposi kiiltävästä tai peilimäisestä pinnasta samojen heijastumisen lainalaisuuksien mukaisesti kuin näkyvä valo. Infrapunavalon muodosti lisäksi kohteen taakse selviä varjoja, mutta tuotti myös valööriltään erilaisia valon ja varjon vaihteluita. Mitä kapeampi infrapunavalon valokeila, sitä pidemmälle sen valo jaksoi yleensä ottaen kantaa verrattuna saman tehoiseen leveämpiasteiseen heittimeen. Laajaa valokiilaa tuottava infrapunaheitin, hajotti valon jo lyhyellä etäisyydellä pehmeäksi ja voimattomaksi.

Perinteisiin valonlähteisiin verrattuna käyttämieni infrapunaheittimien eroavaisuudet liittyivät lähinnä niiden kyvyttömyyteen toistaa värejä. Toinen erottava piirre liittyy niiden optiikan säädettävyyteen ja intensiteetin muuttamiseen. Led-valonlähteiden optinen laatu poikkeaa perinteisistä teatteriheittimistä, jotka käyttävät halogeeni- tai purkauslamppupohjaisia valonlähteitä. Perinteisten teatteriheittimien optiikka on suunniteltu säädettäväksi kun taas led-heittimet, erityisesti infrapunaheittimet eivät ole kehityksensä alkuvaiheessa tarjonneet valokiilan säätömahdollisuutta. Intensiteetin säätö oli toinen ongelma, sillä led-valonlähde ei voi himmentää²³⁸ kuten tavallista halogeenipolttimoa. Sitä ei voi suoraan käyttää

238 Ledin käyttäjännitettä muuttamalla sen himmennys on mahdollinen, mutta edellyttää erityistä muuntajaa. Vuoden 2005 työpajassa kokeilimme äänisuunnittelija Juha Stormin kanssa infrapunaheittimien himmentämistä tavallisilla himmentimillä niin, että niiden muuntajat vaihdettiin himmennuksen kestäviin muuntajiin ja samaan himmenninkanavaan kytkettiin lisäkuormaksi halogeeniheitin. Infrapunavalon intensiteettiä saattoi tämän avulla säätää, mutta himmennys tapahtui kapealla prosenttialueella ja omituisen jyrkästi. Vaikutelma oli

perinteisten, sähkövirtaa kuristavien, himmentimien kanssa. Minun piti hyväksyä heitinten muuttumaton perusintensiiteetti osana niiden käyttöä.

Ensimmäinen demo

Toteutin Juha Stormin avulla työpajajakson Teatterikorkeakoulun Studio4:ssa touko-kesäkuussa 2005, johon kutsuin myös tanssija Virpi Juntin, ohjaaja Masi Eskolinin ja videosuunnittelija Teemu Määttäsen.²³⁹ Työskentelyjakso tarjosi mahdollisuuden kokeilla näyttämöolosuhteissa infrapunavaloa, videokuvausta ja -projisointeja, lämpökameroita, sekä hahmontunnistus- ja äänenmuokkausohjelmia. Jakso huipentui yleisölle avoimeen demonstraatioon 7.6.2005.

Demoesityksen yleisö päästettiin sisään yhdellä kertaa ja se sai liikkua tilassa vapaasti. Pimennettyä esitystilaa valaisivat ainoastaan yleisön liikkumista ohjaava, lattiaan teipattu ja himmennetty elektroluminanssivalokuitu, sekä videokameroiden näytöt ja mustilla kankailla rajatun kuution muotoisen teltan kattoon heijastuvat videoprojisoinnit. Videoprojisoinnit esittelivät työskentelyn aikana tallennettuja kokeiluja lämpökamerataltioinneista muihin lähi-infrapunakokeiluihin.

Demonstraatiossa oli kolme esiintyjää. Valmistin itse sormituntumalla mäkikuppia riisistä, vihanneksista, merilevälevyistä ja wasabitahnasta. Masi Eskolin toisti ääneen kuulokkeista kuulemiaan otteita Junichiro Tanizakin kirjoituksesta *Varjojen ylistys* ja yritti samalla maalata itselleen japanilaistyyppistä esiintyjämaskia peilin edessä. Virpi Juntti riisui ja puki vaatteitaan toistuvana syklinä toisella puolella tilaa. Maalattuaan kasvonsa Eskolin siirtyi tilan toiselle puolelle Juntin viereen, jossa hänen kasvoilleen heijastettiin vieruskaverinsa kasvot. Tämän jälkeen Juntti siirsi tuolit syrjään ja jatkoi liikemateriaalinsa toistamista siten, että videoprojektori heijasti hänen päälleen hänen omaa kuvaansa.

Kutakin pimeässä tapahtuvaa toimintaa kuvattiin videokameran yökuvaustoiminnon ja tilaan asennettujen infrapunavalaisimien avulla. Yleisö kuuli kaiuttimista nauhoitettuja katkelmia samasta Tanizakin kirjoituksesta, jota Eskolin oli aiemmin puhunut ääneen (kuva 30). Esityksen loppuosassa kaikki päällä olleet valonlähteet katkaistiin ja katsojat joutuivat kokemaan muutaman minuutin ajaksi varsin läpi-

kömpelö. Tämän lisäksi havaitsin kokeilussa käytettyjen heittimien ledimatriisin yksittäisten ledien rikkoutumisia. Päätin luopua infrapunaheittimien himmennuksen kehitystyöstä kokeilutyöpajan jälkeen 2005.

239 Kolme uutta jäsentä osallistui kokeilujakson työskentelyyn osa-aikaisesti omien kiireidensä ohella, mutta he sulautuivat aikaa myöden tiiviimmin osaksi työryhmää.

tunkemattoman pimeyden, jonka jälkeen tilan työvalot sytytettiin ja yleisö saattoi jäädä saliin maistelemaan demon oheistuotteina valmistuneita maki-viipaleita ja keskustelemaan työryhmän kanssa.



Kuva 30: Masi Eskolin maalaa kasvojaan peilin edessä infrapunavalaistuksessa pimeässä. Hän toisti ääneen kuulokkeista kuulemaansa äänitettä Junichiro Tanizakin teoksesta Varjojen ylistys. Demonstraation videotallenteesta kaapattu kuva.

Vaikka demonstraatio sujui pääpiirteissään odotusten mukaisesti, yleisön käyttäytyminen hämmensi minua kun tila pimennettiin kokonaan:

"Kun tila tehtiin pimeäksi oli yllättävää, että osa yleisöstä oli valmis liikkumaan. He kikattelivat pimeyttä ja törmäilivät toisiinsa. Joku kuulemma nukahti?"
(Humalisto, Pimeä projektin työpäiväkirja 7.6.2005)

Tämä oli mielenkiintoinen havainto, joka asettui ristiriitaan oletusteni kanssa. Olin kuvitellut yleisön pysyvän paikallaan ja kenties ahdistuvan tai tylsistyvän, mutta katsojien rohkeus ja heittäytyminen ylitti kuvittelukykyäni. Yhtä ihmeellisenä pidin äärimmäistä rentoutumista aktiivisen ja äänekkään toiminnan keskellä, vaikka epäilin vahvasti, että kukaan olisi niissä olosuhteissa pystynyt nukkumaan. Työskentelyjakson ja sen julkisen demonstraation jälkeen *Pimeä projekti* -työryhmä tapasi harvakseltaan, pääasiallisen energiani suuntautuessa *Varjojen huoneen* suunnitteluun. Katsoin, että tanssiesityksen tematiikka oli lähellä *Pimeä projektin* tee-

moja. Ajattelin samojen teemojen erilaisen toteutuksen tuovan lisää ymmärrystä *Pimeä projektin* jatkoa ajatellen. Tämä tulee hyvin esille työpäiväkirjamerkinnästä:

"Pimeä projektia varten toteuttamani kokeilulaboratorio toukokuussa 2005 toi esille erilaisia ominaisuuksia infrapunasäteilyn käyttämisestä valaistuksessa. Sovellutukset ovat laajoja ja tulin siihen tulokseen, että paljosta riittää jaettavaksi useampaan produktioon. Kun myöhemmin toivon käyttäväni infrapunaa kokonaisvaltaisemmin esityksen tekemisessä, kiinnostaa minua upottaa pienempi infrapunaosuus Shadow roomin [Varjojen huone -esityksen työnimi] esityskokonaisuuteen."
(Humalisto, Työpäiväkirja 17.8.2005)

Olin kiinnostunut *Varjojen huoneessa* pääasiassa näyttämöllä sijaitsevasta sisäisestä paikasta, huoneesta, joka kellui omassa ulottuvuudessaan, mutta jonne astuminen ei ollut mahdotonta. Esitys oli kokeiluareena *Pimeä projektin* ideoille ja teknologisille mahdollisuuksille. Lopulta *Varjojen huoneen* infrapunavalistus jäi eräällä tavalla vaatimattomaksi toisinnoksi kolme vuotta aiemmin toteutuneen *Kudelman* -esityksen pimeästä siivouskomerosta.

Henkilökohtainen muisto temppelin kellarista

Olin *Pimeä projekti* -tuotannon työskentelyprosessin aikana päässyt kokeilemaan pimeässä oleskelua niissä tiloissa, jotka kulloinkin olivat käytettävissä. Minulle oli syntynyt niiden myötä jonkinlainen käsitys siitä, millaista kokemusta pimeään astuminen ja siellä toimiminen saattoi tuottaa. Ongelmana oli kuitenkin se, että järjestäessäni koeolosuhteet, tulin tutuksi tilan mittasuhteiden ja siihen kuuluvien yksityiskohtien kanssa. En voinut siis kohdata pimeä tilaa kuten yleisö, joka saapuu paikalle ensimmäistä kertaa. Kolme kuukautta ennen ensi-iltaa ja kuukausi ennen viimeisen harjoitusperiodin alkua minulle tarjoutui yllättäen mahdollisuus kokea pimeä tila tuoreella tavalla.

Kesäkuussa 2006, astuin portaita alas pimeään kellariin kiotolaisen Kiyomizun temppelin alueella. Olin jo pitkään odottanut mahdollisuutta päästä tutustumaan kulttuuriin, joka oli inspiroinut minua vuosia. Pientä pääsymaksua vastaan portaikon ovet avautuivat Zuigudo Hall -nimisen pienemmän temppelin kellariin, jonne oli rakennettu Buddhan äidin kohtua symboloiva kävelyreitti. Portaiden alapäässä odotti köysikaide, joka johdatti kellarin viileään pimeyteen. Lähdin seuraamaan mutkittelevaa kaidetta koskettaen sitä kevyesti kämmeneni syrjällä. Pimeys oli hyvin läpitunkematonta ja raskasta, mutta miellyttävän viileää. Sen läpi kävelminen tuntui lähes iholla. Ajattelin Junichiro Tanizakin *Varjojen ylistys* -teokses-

saan kuvaamaa, lähes materiaalista ja armollista pimeyttä, joka ilmeni japanilaisten rakennusten nurkissa, alkoveissa ja tunnelmassa. Tunsin kiitollisuutta kirjailijaa kohtaan, sillä mahdollisesti hänen ansiostaan en kokenut tilannetta epämiellyttävänä. En pelännyt, vaikka en voinut nähdä edes omia käsiäni silmiäni edessä. Oma kehoni muuttui epätodellisen tuntuiseksi; se välitti minulle tietoa omasta olemassaolostaan, mutta omituisella tavalla en voinut enää varmentaa sitä silmilläni. Tunsin rintakehäni laajenevan sisään hengityksen myötä ja supistuvan uloshengityksellä. Ilma oli paksua. Aistin käsivarsissani rauhallista ilmapirran liikettä. Näköaistin avulla muodostettu todellisuuteni liukeni läpitunkemattomaan mustuuteen.

Olin hiljaa riemuissani. Suomessa olin parin vuoden aikana simuloinut pimeyttä läpikotaisin tutussa harjoitustilassa, jolloin muistikuvani tilasta olivat hälvettäneet pimeyden varjelemaa tuntemattomuutta. Tuntemattomassa tilassa en voinut tietää mitä edessäni oli, muisti ei korvannut katsetta. *Pimeä projekti* -esitys voisi tuntua tältä. Entistä päättäväisemmin pidin silmäni auki ja tapitin valppaasti kohti pimeyttä, sen sijaan että olisin päyillyt arasti pimeyden olentoja. Mieleeni juolahti tuolloin, että Japanissa uskottiin henkien, kamien, läsnäoloon eri puolilla ympärillä, puissa, pylväissä ja kivissä. Nämä henget eivät tulleet kuitenkaan helvettistä. Astelin mitä ilmeisimmin kuolleiden maailmaan liittyvällä pyhyiden alueella, pimeässä säilyvällä jamilla, mutta koin olevani turvassa.

Yllättäen havaitsin pimeässä vihertävän valopisteen. Harmittelin järjestäjien huolimattomuutta unohtaa kellariin asennetun laitteen virtavalon näkyviin, jonka vuoksi näköhavainnolleni tarjoutui kiintopiste. Tulin jälleen tietoiseksi ympäristöstä, mitä korostivat koulutytöjen äkilliset kirkaisut ja tukahdutettu kikatus. Kierros päättyi viimeisen mutkan takana hennosti valaistuun kiveen. Valoon palaaminen jätti kuitenkin ikävän pimeään ja siinä saavuttamaani kokemukseen omasta olemassaolostani, joka ei tarvinnut katseen todistusvoimaa. Nousin viipyillen takaisin päivänvaloon ja jäin läheiseen puistoon miettimään kokemaani.

Mielessäni pyöri kokemuksen aikana syntynyt ajatus: *Pimeä – projekti* -esityksen pitäisi tuntua tältä.

4.6 PIMEÄ PROJEKTI -ESITYKSEN VALOSUUNNITTELU

Käsittelen tässä luvussa *Pimeä projekti* -esityksen valosuunnittelun eri puolia. Toteutuksen näkökulmasta tarkasteltuna valosuunnitteluni oli hyvin yksinkertainen. Perinteiset teatterivalonheittimet puuttuivat tilasta kokonaan, esityksessä ei käytetty himmentimiä eikä valopöytää, jotka ovat perinteisesti keskeisiä valonohjauksen työvälineitä. Käytin valosuunnittelussa infrapunavalaisimia ja valvonta-

kameroita, sekä näiden avulla tuotettua videokuvaa. Vaikka videoprojisointi ei ole esityksissä harvinainen elementti, tapa jolla käytin paljain silmin havaittavassa valosuunnittelussani pelkästään sähköisen kuvan tuottamaa valoa oli ratkaisuna epätavallinen.²⁴⁰ Käyttämäni poikkeukselliset välineet asettivat haasteita, joihin koulutukseni tai aikaisempi kokemukseni ei tarjonnut suoria ratkaisumalleja. Pitkä parin vuoden valmistautumisaika antoi kuitenkin mahdollisuuden tutkia laitteiden toimintaa ja esteettisiä ominaisuuksia käytännön kokeiluiden avulla.

Pimeä esitystila

Pimeä projektin esitystila rakennettiin Kiasman viidennen kerroksen näyttelysaliin. Nykyaiteen näyttelyissä pimeät galleriatilat ovat yleisiä, esimerkiksi videoteosten esillepanossa. Videoprojisoitien antamasta valosta huolimatta valkoisesta tilasta pimennettyyn siirtyminen on haastavaa. *Pimeä projekti* -esityksen kohdalla en ollut kuitenkaan huolissaan näkyvyydestä vaan pimeän kokemuksen täydellisyydestä. Silmä mukautuu nopeasti vähäiseen valoon eikä kontrastiin nojaava pimeän vaikutelma kestä kauaa. Valon käyttäminen pimeyttä suojelevalla tavalla vaati huomattavan paljon vaivaa. Vaikka esitystilan pimentäminen on valosuunnittelussa usein oleellinen kysymys, *Pimeä projekti* -esityksen kohdalla tehtävä oli elimellinen. Pimeyden tuli toteutua havaintokokemuksena, jossa katsomisen yrittäminen sulaa täydellisen läpitunkemattomaan pimeyden muuriin.

Valon ja pimeyden vuorottelu ei ollut yksinkertainen tehtävä. Tilan valkoiset seinät ja noin neljän metrin korkeuteen ulottuva valkoinen katto heijastivat hyvin valoa. Toisin kuin katto- ja seinäpinnat, betonilattia oli väriltään tummanharmaa. En lähtenyt muuttamaan tilan pintojen vaaleus-tummuussuhteita, koska en pyrkinyt mustan teatteritilan kaltaiseen estetiikkaan. Samasta syystä esitystilaan rakennetut lavaste-elementit olivat väreiltään vaalean luonnolliset, kuten tatamien kuivan ruohon väri tai erilaiset maalaamattomat puurakenteet. Valmiiksi tummaa lattiaa korostettiin levittämällä sen päälle mustaa kumirouhetta, joka sitoi tehokkaasti heijastuvaa valoa itseensä. Tämän lisäksi kumirouheella pyrittiin aktivoimaan paljain jaloin liikkuvien katsojien ja esiintyjien tuntoaistia sekä eristämään jalkapohjat paikoittain kylmästä betonipinnasta.

240 Noin seitsemänkymmenen neliömetrin kokoista Kiasman galleriatilaa valaistiin ainoastaan kahden videoprojektorin ja kuuden näytön avulla, joista neljä perustui vanhaan kuvaputkitekniikkaan, kahden edustaessa uudempia litteitä LCD-näyttöjä.

Kiasman galleriatilan valkoiset seinät rajasivat noin yhdeksän kertaa kahdeksan metrin, lähes neliönmuotoisen, alueen. Kahdella sivulla paksuihin seiniin kaivautui kaksi korkeaa oviaukkoa. Esitystä varten kumpikin oviaukko peitettiin kahdella äänenvaimennukseen suunnitellulla raskaalla pimennysverholla siten, että verhojen väliin jäi kapea välitila. Näin odotustilan puoleisesta oviaukosta kulkeminen vuoti esitystilaan mahdollisimman vähän valoa. Kun ikkunattoman tilan oviaukot pimennettiin ja sen näyttelyvalaistus sammutettiin, näyttelytilan olisi pitänyt olla täysin pimeä. Käytännössä tila vaikutti pimeältä ensimmäisen minuutin ajan. Sitten silmien sauvasolut ottivat komennon tappisoluilta, hylkäsivät värinäkemisen ja herkistyivät siinä määrin, että tilasta saattoi erottaa useita valopisteitä ja vuotoalueita. Käyttämässämme laitteissa oli virtavaloja, sisääntuloaukkojen verhot eivät olleet tiiviisti aseteltuja, näyttelyseinän katonrajan saumat vuotivat takana olevan kattoikkunan valoa. Kaikki edellä mainitut valonpilkahdukset oli peitettävä. Pimeyden saavuttaminen vaati huolellisuutta valon häivyttämisessä.

Huolellisuudesta huolimatta pimeän esitystilan saavuttamiseen jäi yksi kauneusvirhe. Osa käyttämästäni infrapunaheittimistä vuoti näkyvää valoa punaisille aallonpituuksille. Kyseinen valopiste tuotti näkyvyyttä tilaan kahdella kiusallisella tavalla: se veti huomiota puoleensa, ja kun katsoja tai esiintyjä kulki sen editse, punaisen pisteen hetkellinen peittyminen paikansi kohteen. Olin hankkinut myös toisentyyppisiä heittämiä, jotka tuottivat silmälle näkymättömiä infrapunataajuuksia. Kyseiset heittimet olivat kuitenkin alitehoisia, eivätkä ne valaisseet tilaa riittävän kirkkaasti valvontakameroille. Infrapunavalaistusten kohteiden videoprojisointi olisi vaarantunut. Markkinoilla oli saatavilla tehokkaampia laitteita, mutta ne olivat hankintakustannuksiltaan produktion ulottumattomissa. Minun oli pakko hyväksyä pimeä, joka oli punaisten pisteiden maustama.

Kompromississa oli armollisia piirteitä. Punainen hohde oli havaittavissa vain suoraan heitintä kohti katsottaessa. Koska kyseiset heittimet oli kiinnitetty seinään lähelle lattianrajaa, niiden hehkuun saattoi kiinnittää huomiota ainoastaan suorassa linjassa toiselta puolelta tilaa tai laskeutumalla tatamille niiden eteen. Toinen onnekas puoli liittyy kyseisten infrapunaheitinten tehoon punaisella valon alueella. Punaisen valon teho ei riittänyt heijastumaan sen tummasta lattiasta ja sen peittämästä mustasta, mattapintaisesta kumirouhekerroksesta.

Kaikesta pimentämisen vaivasta huolimatta, valo luikerteli esityksen pimeisiin kohtauksiin yllättävästi eri puolilta. Koska yleisö sai lähteä tilasta halutessaan, poistuva katsoja raotti pimennysverhoja, jolloin sisään vuoti väistämättä valoa. Toisinaan videotykkien sammuttaminen saattoi kestää tarkoitettua ajoitusta kauemmin, koska kaukosäädin ei tavoittanut videotykin anturia oikeasta kulmasta, tai painoin pime-

ässä väärää nappia. Toisaalta katsojien mukanaan kantamat esineet, kuten kellojen fosforoidut kellotaulut, saattoivat yllättäen hohtaa pimeässä.

Galleriahuone pyrittiin pimentämään mahdollisimman hyvin, mutta tilasuunnittelun tärkeäksi haasteeksi muodostui myös tunto- ja lämpöaistien aktivoiminen. Huono näkyvyys haluttiin kompensoida muiden aistien avulla. Tämä johti erityisten tuntorakenteeltaan rikkaiden materiaalien, kuten kumirouheen, tatamien, sisalmattojen, puutarhakkeen, puun ja jään käyttämiseen. Jään käyttäminen oli tärkeää myös siitä syystä, että esiintyjien ja katsojien synnyttämän lämmön vastapainoksi tarvittiin selkeä kylmän tuntemus. Myös äänet korostuivat pimeässä. Kaikissa pimeissä yötilanteissa ei käytetty sähköisesti tuotettua ääntä, mutta esiintyjistä ja katsojista aiheutuvat äänet tuottivat paljon ärsykeitä. Toisinaan äänimaisema peitti alleen nämä hiljaisemmat äänet. Äänisuunnittelussa käytettiin myös yhdessä kohtaa esiintyjän infrapunakuva, joka vaikutti suoraan äänimaisemaan. Esiintyjä saattoi näin ”soittaa” äänimaisemaa liikkeillään muodostamansa kuvan välityksellä. Oma äänellinen tasonsa olivat kolmesta eri kuulokeasemasta kuultavat puheet, jotka esiintyjät olivat lukeneet nauhalle. Tekstit kertoivat pimeän kokemisesta kolmesta eri näkökulmasta. Tekstin kuunteleminen pimeässä hallitsi kuuloaistia ja tarjosi hetkeksi rauhallisen sataman loitompana muista ärsykeistä. Näkyvyyden aikana kuunteleminen muuttui enemmän tarkkailuksi. Näkymättömän ja näkyvän, pimeän ja valon vuorottelu muodostivat teoksen ja sen yleisösuhteelle erityisen kokemisen tavan. Palaan tähän dramaturgiseen rakenteeseen liittyvään näkökulmaan myöhemmin tässä osassa.

Esitystilan valoherkät lavasteet

Suunnittelin *Pimeä projektin* esitystilaa siten, että se olisi koettavissa sekä pimeässä että heikossa valaistuksessa. Kiasman galleriatilaa varten valmistettiin lavastelementtejä, jotka oli tarkoitettu toimimaan yhdessä valosuunnitteluni näkyvän ja infrapunavalaistuksen kanssa. Vaikka lavastus voidaan mieltää usein valosuunnittelusta erilliseksi, *Pimeä projekti* -esityksessä halusin ajatella visuaalisuutta ja tilaa kokonaisvaltaisemmin valosuunnittelun ja pimeyden osana. Lopputulos oli hedelmällisen tiimityön tulosta. Lavasteiden sijoittelun, materiaalien laatujen ja mittasuhteiden hakemisessa tein läheistä yhteystyötä videosuunnittelija Teemu Määttäsen kanssa. Masi Eskolinin ja muiden esiintyjien kesken pohdimme tilan toiminnallisia ulottuvuuksia, sekä lämpö- ja tuntoaistiin liittyviä vaihtoehtoja. Rakenteellisissa ja materiaalisissa ratkaisuissa Teatterikorkeakoulun näyttämö-mestari Heikki Rostin työpanos oli merkittävä.



Kuva 31: Esitystila työvaloissa kuvattuna. Kuvassa näkyy monitorin ja kaiuttimen lisäksi nurkka-alkovi, roikkuvia sermejä, sekä lattialle levitetty kumirouhe ja esiintyjien käyttämä sisäl-matto. Tatamilattia näkyy vasemmassa alakulmassa.

Tatamilattia-alue muodostui kahdeksasta tatamista ja niille rakennetusta puurakenteisesta korotetusta kehyksestä. Keskellä tilaa lepäävä korotettu lattia herätti mielessäni eniten epäilyksiä sen turvallisuuden suhteen. Pelkäsin, että katsojat kaatuvat siihen pimeässä ja loukkaavat itsensä. En halunnut kuitenkaan lähteä rakentamaan ympäripehmustettua ”turvatilaa”. Luotin siihen, että yleisöä saattoi informoida tilan esteistä sekä siihen, että katsojat etenivät tilassa varovasti silloin kun näkyvyys oli heikko. Toisaalta halusin katsojien laskeutuvan makuulle tatamialueen päälle, ennen kuin he osuisivat tatamien päällä matalalla roikkuviin mustavalkomonitoriini. Samalla kun katsojat kierähtivät alassuin roikkuvien monitorien alle katsomaan niiden välittämää valvontakamerakuvaa, he ottivat saman makuuasennon kuin keskellä tatameja nukkuvaa esiintyjä. Roikkuvat monitorit valaisivat tatamin pinnan pehmeästi, jolloin niiden vaalean tuhkankeltainen väri nousi hyvin esiin sitä kolmelta suunnalta ympäröivästä, kumirouheella peitetystä tummasta lattiasta. Monitorin sinertävä valo rauhoitti ruohomateriaalin ja puun keltaisuutta, mutta ei tukahduttanut sitä täysin. Sama valon ja pintavärin suhde toistui myös tilan muiden lavaste-elementtien kohdalla.

Nurkka-alkovi koostui puurakenteisesta liukuovella varustetusta etuseinästä sekä sen taakse rakennetusta korotetusta, kolmionmuotoisesta, lattia-alueesta (kuva 31). Kulmatilan takaseinät muodostuivat näyttelytilan seinistä, joiden pintaan oli kiinnitetty musta kangas. Tilassa ei ollut kattoa, ainoastaan yksi tukipuu, josta roikkui suurehko jääkuutio. Osa jääkuutiosta sulii hiljalleen esityksen aikana suorakaiteen muotoiseen jääaltaaseen. Altaan ulkopuoliset alueet oli peitetty mustalla puutarhakakkeella. Alkovin materiaalit oli rakennettu ajatellen tunto- ja lämpöaistimuksia. Tämän lisäksi jääkuution varjo heijastettiin alkovin liukuoven solumuoviseen keskiosaan. Infrapunaheitin sijaitsi kulmauksen takanurkassa, jolloin jääkuution varjo muodostui oveen. Koska se oli havaittavissa vain valvontakameran avulla, kamera kuva heijastettiin saman ovipinnan päälle, jolloin varjo saatiin näkyviin. Tämä tuotti kuitenkin omituisen suunnanmuutoksen - varjo tehtiin näkyväksi päinvastaisesta suunnasta kuin miten se fyysisesti muodostui. Projektorin valon avulla esitettiin sitä, miten infrapunavalon ja -varjon muodostuivat ovipintaan.

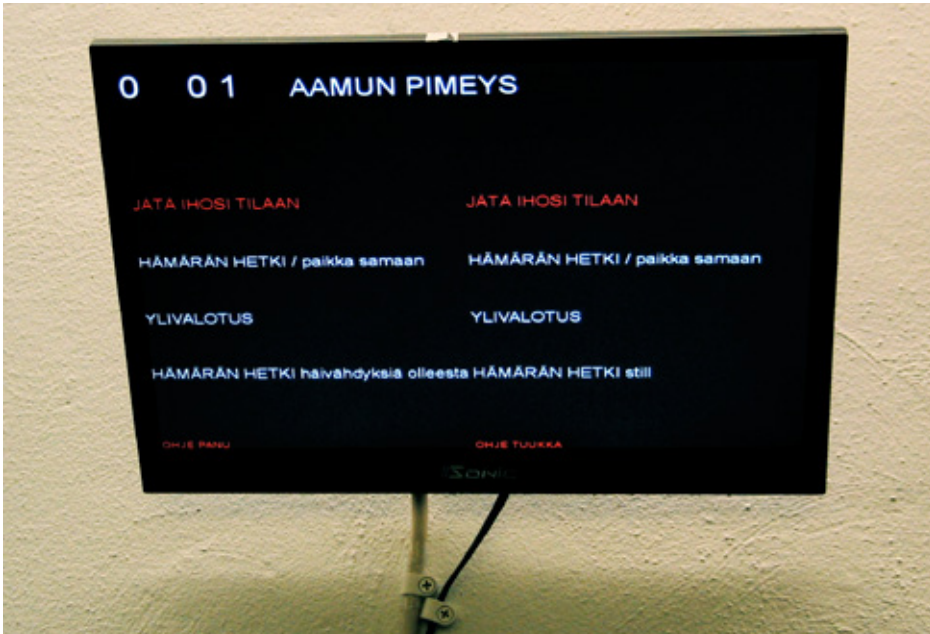
Kolmessa kohtaa esitystilaa roikkui kattoon kiinnitettyjä sermimuodostelmia, joiden kehysosa oli maalaamatonta puuta ja niiden sisäpuolinen ”peiliosa” oli vaaleaa solumuovilevyä. Sermit oli kiinnitetty toisiinsa niiden kehyksen ylä- ja alisivun rei’istä narunpätkillä. Näin saranoituina ne liikkuivat helpommin yleisön tai esiintyjän törmätessä niihin. Sermin vaalea väritys helpotti sen yleistä havaitsemista hämärässä, mutta se myös heijasti paremmin infrapunavalon valvontakamerakuvassa. Lisäksi läpinäkyvä solumuovi tuotti varjokuvia sitä kohti osoittavien infrapunavalon kiilojen kanssa aina kun esiintyjä tai katsoja osui niiden väliin. Videoprojisointi tuotti näin kuvaa yleisön nähtäväksi näkymättömästä, samanaikaisesti tilassa tapahtuvasta infrapunavalaistuksesta. Pimeiden kohtausten aikana, kuvien näyttäminen olisi karkottanut pimeyden, joten kuvamateriaali oli nähtävillä vain esitystilan ulkopuolisessa odotustilassa. Koska yleisö oli sisään tullessaan nähnyt valvontakamerakuvaa välittävät monitorit ja heille oli selitetty niiden toimintaperiaate, tietoisuus näkyvillä olosta säilyi palautteesta päätellen katsojien mielissä jopa pimeydessä.

Valosuunnittelun ajallinen rakenne ja sen vaihdokset

Esityksen kesto päätettiin kolmen tunnin mittaiseksi, kuten *Pelto – ankara morali-teetti* -esityksen ensimmäisessä näytöksessä. Esityksen katsojasuhde virittyi myös muilta osiltaan hyvin samankaltaiseksi. *Pimeä projektin* ympäristön- ja installaationomainen esitystila ei erotellut keskustaa ja periferiaa toisistaan; katsoja oli vapaa liikkumaan oman kiinnostuksensa ja rytminsä ohjaamana. Kolmen tunnin kesto

oli myös havaittu riittävän pitkäksi katsojien eriaikaiseen saapumiseen ja poistumiseen. Esityksen kokemisessa ei pidetty tärkeänä sitä, että yleisö näkisi esityksen koko kestoissaan. Lukuun ottamatta ensimmäisinä esitystilaan astuvia, joilla oli mahdollisuus pysyä tilassa koko keston ajan, kokemus oli aina rajattu eri sisääntuloajoilla. Tekijöiden esille asettamat elementit olivat koettavina vailla ehtoa niiden kaikkien puolien havaitsemisesta. Esiintyjien toiminta ei toistunut samanlaisena, mikä korosti osaltaan katsojan kokemuksen uniikkia luonnetta.

Katsojan tietystä liikkumisen ja assosioinnin vapaudesta huolimatta, *Pimeä projekti* -esityksen kestot oli kellotettu sekunnilleen, mikä teki sen dramaturgisesta rakenteesta ilmeisen tiukan. Päällä ollessaan seinällä olevat näytöt paljastivat esityksen etenemistä osoittavan kellonajan. Näytöillä kerrottiin myös nykyisen ja seuraavan kohtauksen nimi, joka informoi samalla esiintyjille heidän nykyisen ja seuraavan tehtävänsä (kuva 32). Esityksen ajallista ja toiminnallista rakennetta luovat ohjeet olivat tällä tavoin sekä esiintyjien että yleisön seurattavissa. Esiintyjät eivät määritelleet kohtausten kestoja; aina kun he tunnistivat valon muutoksen, he keskeyttivät toimintansa ja siirtyivät tarkistamaan seinänäytöiltä seuraavan tehtävänsä ohjeet.



Kuva 32: Esiintyjä ja yleisöä informoiva LCD-näyttö, joka oli kiinnitetty esitystilan seinälle. Kummallakin esiintyjällä oli oma tehtäväpalsta, vaikka ohjeet olivat välillä identtiset.

Pimeä projekti -esityksen ajallinen rakenne perustui valon ja pimeyden suhteisiin tutuissa vuorokauden ja vuoden aikasykleissä, toteuttaen näin kahta rinnakkaista ajallista sykliä (kuva 33). Esitys sisälsi neljä valotilannetta, jotka oli nimetty vuorokaudenaikojen mukaan: ”päiväksi”, ”iltahämäräksi”, ”yöksi” ja ”aamuhämäräksi”.²⁴¹ Nämä tilanteet toistuivat samassa järjestyksessä esityksen keston ajan, lukuun ottamatta kahden patina -nimisen jakson aiheuttamaa katkosta edellä mainittuihin sykleihin.²⁴² Ilta- ja aamuvalotilanteet olivat huomattavasti lyhyempiä kuin päivä- ja yötilanteet. Päivä- ja yötilanteiden kestot myös vaihtelivat suhteessa enemmän, riippuen siitä, missä kohtaa esityksessä ne toistuivat. Valotilanteiden kestot oli johdettu päivän ja yön keskimääräisistä kestoista kahdentoista kuukauden ajalta. Joulukuussa yö kestää selvästi pidempään kuin päivä, kun taas kesäkuussa tilanne on päinvastoin. Näin esityksessä joulukuuta vastaavassa pimeässä valotilanteessa pimeyden kesto oli melkein kymmenen minuuttia kun kesäkuuta vastaavassa valotilanteessa yö käväisi muutaman sekunnin ajan.

Kahdentoista kuukauden ja neljän vuorokaudenajan määrittämiin kohtauksiin liittyi yhteensä neljäkymmentäkahdeksan valotilannetta. Visuaalisesti erilaisia valotilanteita oli kuitenkin vain neljä. Kolmen tunnin mittaisena kokonaisuutena niiden vuorottelu muodosti neliportaisen syklisen rytmin, joka herkisti katsojaa yhä enemmän aistimuksille hämärässä ja pimeässä. Toistuvasti vuorottelevat pimeän ja valon kokemukset vaikuttivat aina seuraavien kierrosten pimeyden ja valon kokemuksiin, silmän adaptaation, sen herkkyyden muutosten, mutta myös muiden aistien aktivoitumisen myötä. Valosuunnittelun sisältämät neljä valotilannetta näyttivät erilaisilta riippuen siitä kuinka monta sykliä katsoja oli kokenut.

²⁴¹ Aamua ja iltaa kutsuttiin hämäräksi, koska niiden määrääväksi kiinnekohdaksi asetettiin yö eikä päivä. Tällä tavoiteltiin retoriikan tasolla pimeyden huomioimista valosta riippumattomana elementtinä.

²⁴² Patinalla tarkoitettiin häivähdyksiä alkuperältään kirkkaammista muodoista, liikkeistä tai toimintasarjoista, jotka hämärtivät, patinoituivat, ajoittain lähtökohtaansa nähden epäselvemmiksi.

PIMEÄ PROJEKTI 2006-2007 KOHTAUSRAKENNE				
NÄYTTÖLAITTEET	Kaikki näyttö-laitteet pois	Kaikki näytöt päällä	Kaikki näyttö-laitteet päällä	Kaikki näytöt päällä
IR-HEITTIMET	IR-heittimet päällä	IR-heittimet päällä	IR-heittimet päällä	IR-heittimet päällä
Kohtaukset:	YÖ	AAMUHÄMÄRÄ	PÄIVÄ	ILTAHÄMÄRÄ
TAMMIKUU	5 min	30s	4 min 30s	34s
HELMIKUU	8 min 52 s	30s	5 min 45s	30s
MAALISKUU	7 min 23 s	30s	7 min 37s	26s
HUHTIKUU	Huom! Pimeys 19s	Patina 1. 6 min 45s	8 min 49s	26s
TOUKOKUU	3 min 45s	38s	10 min 56s	41s
KESÄKUU	1 min 48s	56s	11 min 53s	56s
HEINÄKUU	2 min 04s	45s	11 min 15s	45s
ELOKU	3 min 08s	30s	9 min 53s	30s
SYYSKU	4 min 56s	26s	8 min 08s	26s
LOKAKUU	6 min 38s	26s	Huom! 3 min 38s	Patina 2. 6 min 49s
MARRASKUU	Pimeys patinan jälk. 4 min 19s	30s	4 min 53s	30s
JOULUKUU	9 min 38s	38s	3 min 45s	38s
Kokonaiskesto 3h 00min 00sec				

Kuva 33: Esityksen kohtausrakenne, jossa yhdistyvät sekä vuorokauden- että vuodenkierrossa esiintyvät valon ja pimeyden suhteet. Esitys alkoi tammikuun viisi minuuttia kestävällä yöllä ja päättyi joulukuun iltahämärään. Taulukossa näkyy myös valolähteiden osallisuus eri tilanteissa.

Tilanteiden vaihdot tapahtuivat päivästä yöhön terävästi verrattuna siirtymiin yöstä päivään. Päivästä iltahämärään vaihtaminen tapahtui videoprojektoreiden lampun sammuttamisella kaukosäätimen avulla. Lampun sammuminen tapahtui äkkinäisesti, mutta kokonaisuudessaan se ei ollut kovin nopea: kaukosäätimen infrapunaosoitin tavoitti projektorin vastaanottimen harvoin sulavasti ja sammuttaminen oli myös vahvistettava toisella napin painalluksella. Iltahämärästä yö-tilanteeseen siirtyminen sujui yleensä nopeammin, koska toisin kuin videoprojektorit²⁴³,

²⁴³ Videoprojektorin sähkönsaantia ei voinut katkaista, koska sammutettaessa polttimo pimenee heti, mutta tarvitsee jäähdytystä, jolloin laite tarvitsee edelleen sähköä humisevalle tuulettimilleen.

näytöt saattoi pimentää katkaisemalla niiden sähköt keskitetyistä katkaisimista. Siirtyminen yöstä aamuhämärään sisälsi sen sijaan miellyttävän rauhallisen ”nousujan”, sillä alassuin roikkuvien putkinäyttöjen valo lisääntyi hitaasti täyteen voimakkuuteensa. Viivästyin nopeammin syttyvien LCD-näyttöjen päälle kytkemistä, jotta yleisö ehtisi havaitsemaan hitaan valon nousun. Pimeyteen sopeutumisen jälkeen liian äkkinäinen valon lisääminen olisi ollut myös turhan väkivaltaista. Samantapainen nousuaika toteutui aamuhämärän ja päivätilanteen välillä, koska videotykyien valonlähteet syttyivät samalla tavalla hitaasti. Niiden valonlähteet saavuttivat lopullisen kirkkautensa vasta noin minuutin päästä syttymisestään.

Silminnähdyn havaittava valaistus.

Valosuunnitteluni paljain silmin havaittavat osat perustuivat *Pimeä projekti* -esityksessä valoon, jota tuottivat kuvan toistamiseen käytetyt näyttölaitteet: monitorit ja videoprojektorit. Lukuun ottamatta yö-kohtausta, jossa kaikki näyttölaitteet olivat suljetut, aamu-, päivä- ja iltakohtauksissa oli juuri havaittava määrä valoa. Pidin jo hyvin varhaisessa vaiheessa työprosessia ajatuksesta, että esitys, joka käsitteli

katsetta ja näkyvyyttä, hyödynsi katsomisen apuvälineitä myös valonlähteinä.

Mustavalkoisiin kuvaputki-monitoreihin oli tehty metalliset kiinnikkeet, joista näytöt voitiin ripustaa roikkumaan katosta kahdella narulla, näyttöruutu lattiaan kohden. Kolme monitoreista roikkui noin puolentoista metrin korkeudella lattiasta, korotetun tatamilattian yläpuolella (kuva 34). Monitorien katsominen edellytti pitkälleen asettautumista tatamien päälle.



Kuva 34.: Tatamilattiakorokkeen päällä roikkui kuvaputkimonitoreita, jotka roikkuivat kattoon ripustetusta puurakenteesta.

Näytöt olivat tarkoituksellisen matalalla, koska valo ei päässyt näin karkaamaan liikaa tilan vaaleisiin seinäpintoihin vaan muodosti alleen keskitetymmän valoalueen. Oljenvärisen tatamilattia heijasti valoa paremmin kuin sitä ympäröivälle lattialle siroteltu musta kumirouhe. Ylitsevuotava valo tukahtui tehokkaasti mustaan mattapintaiseen rouheeseen ja sai aikaan vaikutelman, että valo rajautuu tatamille. Neljäs kuvaputkimonitori roikkui erillään tatamilattian ulkopuolella ja se oli nostettu korkeammalle kuin muut. Monitorin alla saattoi vaivatta kävellä, ja keskimittainen henkilö kykeni jopa heiluttamaan käsiään osumatta monitoriin. Esitystilan lisäksi samanlaisia kuvaputkinäyttöjä käytettiin päällekkäin kasattuna rykelmänä esityksen sisään tulouulassa video- ja äänisuunnittelijan työpöydällä (kuva 35).



Kuva 35: Teemu Määttänen ja Juha Storm työskentelivät esitystilan ”eteiseen” rakennetussa video- ja äänitarkkaamossa. Monitoreihin välittyi infrapunavalaistuksen avulla selkeää kuvaa esitystilasta riippumatta sen valaistuksesta.

Kaksi käyttämääni videotykkiä oli kiinnitetty puuristikoon, joka puolestaan oli ripustettu tatamialueen yläpuoliseen kattoon ja seinään. Pyöreistä maalaamattomista puista sitomalla kasattu ristikko oli kiinnitetty toisesta päästään seinään, toisen pään roikkuessa kattokiinnikkeistä.²⁴⁴ Toinen ristikkoon kiinnitetyistä tykeistä

²⁴⁴ Sitomalla toteutettu puuristikkorakenne oli Teatterikorkeakoulun näyttämöestari Heikki Rostin nerokas sovellutus, jonka esteettinen laatu yhdistyi kantavuuteen luontevalla tavalla.

oli käännetty suoraan alaspäin kohti paikallaan makaavaa esiintyjää. Noin kolmen ja puolen metrin projisointietäisyys sekä projektorin linssi oli valittu siten, että alla makaava esiintyjä mahtui kokonaan projisointialan sisään. Toinen tykeistä oli puolestaan käännetty kohden esitystilan nurkkaa, jonne oli rakennettu liukuovella varustettu nurkka-alkovi. Videotykin tuottamalla projisointialueella katettiin noin viiden ja puolen metrin etäisyydeltä nurkka-alkovin koko etuseinä. Loivasti alaviisto projisointikulma vääristi pystysuoria linjoja, mutta vääristymät voitiin korjata tyydyttävästi tykin omalla keystone-säädöllä. Videotykit valaisivat pääasiassa epäsuorasti; niiden projisoima valo tuotti tarkkaa kuvaa, mutta kuvan valo heijastui samalla vaaleasta pinnasta ja valaisi tilaa pehmeästi. Makaavan esiintyjän vaalea vaate ja iho sekä nurkka-alkovin vaalea etuseinä, näkyivät selvästi esitystilan joka puolelle. Ympäristöään kirkkaammat pinnat loivat näkyvyyttä myös siten, että niiden edessä liikkuva esiintyjä tai katsoja näkyi varjokuvana.

Esitystilan valaistuksellinen tasapainottaminen edellytti videotykkiä himmentämistä, sillä ne tuottivat kontrastin ja kirkkauden vähentämisen jälkeen vielä liikaa valoa. Koska purkauslamppupohjaisia projektoreita ei voi himmentää kuin mekaanisesti, eräänlaisella sälekaihtimella, ja koska tämä himmentämisen tapa tuottaa usein ääntä, häiritsee kuvaa, edellyttää ohjausta, sekä olisi tuottanut ongelmia kiinnityksen suhteen, päädyimme käyttämään linssien eteen teipattua ND-kalvoa²⁴⁵. Harmaakalvojen avulla näyttöjen ja projisointien tuottama näkyvä valaistus saatiin tasapainotettua keskenään, vaikka valonlähteiden kirkkaudet olivat eri tasoilla.

Esityksen kaksi LCD-näyttöä oli ripustettu pään korkeudelle sisääntuloaukon viereiselle seinälle kolmen kuulokeipisteen väleihin. Niiden katselusuunta oli hieman ylaviisto, koska niitä katseltiin seisaaltaan, mutta en halunnut näyttöjen tuottaman valon valaisevan tilaa liikaa. Alaviistoon käännettynä valo suuntautui enemmän kohden tumman rouheen peittämää lattiaa, kuin galleriatilan valkoisia seiniä. Kaikki näytöt tuottivat perusasetuksilla liikaa yleisvaloa, jonka vuoksi niiden kirkkaus ja kontrasti oli säädetty minimiinsä. Tämä lisäksi rajoitin LCD-näyttöjen kirkkautta ND-kalvolla. LCD-näyttöjen välittämä kuva poikkesi muiden näyttölaitteiden tois-
tamasta ”esittävästä” kuvamateriaalista. Lähteenä ei ollut videokamera vaan tietokoneohjelma, joka muodosti näytöille kellontarkan graafisen diaesityksen esityk-

245 Neutral Density-kalvo on erityisesti elokuva ja videovalauksessa käytetty ”harmaakalvo”, jonka tärkein ominaisuus on olla säilyttämättä valoa, josta se leikkaa pois tehoa. Perinteinen himmennys ei tule usein kyseeseen, koska se muuttaa valonlähteiden väriämpötilaa ja pilaa kameraan asetetut säädöt. Tehon vähennykset on laskettu vastaamaan kameroiden valituksen aukkoja, jolloin kalvojen lisääminen tai vähentäminen voidaan huomioida tarkasti kamerasäätöissä. *Pimeä projekti*ssa ND-kalvoilla pimennettiin huomaamattomasti näyttöjen ja videotykkiä kirkkautta, jotta ne eivät valaisisi tilaa liikaa.

sen kohtauksista ja esiintyjien tehtävistä. Näyttöjen informaatio ajasti ja rytmitti esityksen kulkua ja samalla myös valaisi tilaa.

Kaikkien näyttölaitteiden valonlähteet olivat sävyltään kylmän valkoisia, mikä antoi näkyvälle valolle yhtenäisen laadun. Lisäksi ne valaisivat tilaa pehmeästi, joko monitorin pinnalta siroutuen tai tilan vaaleilta pinnoilta heijastuen. Tästä huolimatta näyttöjen etupinnat erottuivat ympäristöstään selkeän kirkkaina suorakaitena, vaikka esityksen näkyvän valaistuksen intensiteetit pyrittiin pitämään maltillisina. Selkeimmin erottuva alue oli tatamilattia, jota valaisivat sekä kolme alassuun roikkuvaa monitoria, sekä esiintyjää valaiseva videotykki. Nurkka-alkovin etuseinä ja sen keskelle syntynyt jääkuution varjo erottuivat myös selvästi. Kolmantena alueena erottui sisäänkäynnin viereinen seinä ja edusta, joita valaisivat kaksi seinään kiinnitettyä LCD-näyttöä.

Kamera- ja infrapuna-avusteinen valon näkeminen

Videosuunnittelu ja valosuunnittelu kohtaavat usein nykyesityksissä. Videokuva, projisointi ja valonkäyttö toimivat kuitenkin enemmän rinnakkaisina visuaalisina elementteinä. Projisointi toteutuu niille tarkoitetuissa kaksiulotteisissa pinnoissa ja valo täyttää näyttämöä plastisemmin. *Pimeä projekti* -esityksen kohdalla ne puolestaan kietoutuivat hyvin tiiviisti yhteen. Tässä mielessä videosuunnittelija Teemu Määttäsen työpanos yhdistyi valosuunnitteluuni samalla tavoin kuin *Varjojen huone* -tanssituotannossa. Esiityksen valaiseminen ja kuvan välittäminen sulautuivat tietyllä tavalla toisiinsa.

Pimeä projekti -esityksen näyttölaitteet tuottivat pääosin kaiken esitystilassa havaittavan valon. Vaikka näyttöjen ja projektoreiden valon erityinen laatu olisi ollut riittävä peruste käyttää niitä esityksen valonheittiminä, halusin hyödyntää niiden kykyä välittää kuvaa.²⁴⁶ Kamerakuvan käyttäminen ulottui esityksen tematiikassa paljon pidemmälle, kuin mitä pelkkä näkyvyyden tuottaminen olisi edellyttänyt. Ne olivat näkemisen apuvälineitä, jotka muistuttivat myös itsessään silmistä ja silmän toiminnasta. Samalla ne palvelivat länsimaista näkyvyyden ja tiedon laajentamisen päähänpinttymää, joka ulottaa havaintoalueensa yhä pidemmälle luon- taisten aistiemme ulkopuolelle.

²⁴⁶ Esiintyjille ohjeita antavat kaksi seinänäyttöä olivat tässä suhteessa poikkeus, koska ne eivät välittäneet esittävää videokuva. Niiden näytöltä luettavat tekstit ja numerot valaisivat osaltaan tilaa.

Esityksessä käyttämäni viisi valvontakameraa kuvasivat tilaa eri kulmista reaaliaikaisesti. Hankin neljään kameraan²⁴⁷ kahdentyyppisiä vaihtuvapolttovälisiä objektiiveja, joista toinen malli oli laajakulma- ja toinen teleobjektiivi.²⁴⁸ Valvontakamerat antoivat lähettämänsä kuvan avulla näyttölaitteiden valolle ominaislaadun joka oli kiinteästi sidottu samaan tapahtumisen hetkeen. Täydensin ominaisuuksia linssin eteen asennettavalla erikoissuotimella, joka suodatti pois kaiken näkyvän valon jättäen kamerat herkiksi ainoastaan infrapunavalolle. Suotimesta oli myös toinen merkittävä hyöty. Videoprojisoinnin aluetta kuvaava valvontakamera sokeutui projisoinnin tuottamalle näkyvälle valolle, jolloin vältettiin kuvan laatua sotkeva ”kuvakierto”.²⁴⁹

Katsoja näki esitystilan eri kohteita näytön synnyttämän valon ansiosta, mutta yleisö saattoi katsoa vaihtoehtoisesti myös näytöllä näkyvää kuvaa samasta tilasta, samassa hetkessä. Katsojilla oli näin käytössään kahdenlaista visuaalista informaatiota, joiden välillä he saattoivat valita. Kuvatun ja nähdyn esitystilanteen vertailu oli helpointa roikkuvien monitorien kuvassa, koska niiden välittämät viisi kameranäkymää olivat helposti tunnistettavia. Kameranäkymät kuvasivat ylhäältä nukkuvaa esiintyjää, yläviistosta nurkka-alkovin etuseinää, sekä vastakkaisesta suunnasta koko tilaa. Tämän lisäksi valvontakamerat kuvasivat nurkka-alkovin sisätilaa ja erillään roikkuvan putkimonitorin alapuolisia tapahtumia. Kuvissa näkyvät ihmiset ja tilan kohteet olivat yhdistettävissä paljailla silmillä näkyvään ympäristöön, vaikka kuvassa näkyvään ympäristöön yhdistyi jotain erilaista.

247 DSP CCD-5 -tyyppiset valvontakamerat oli sijoitettu erilleen monitoreista, mutta kaksi niistä oli kiinnitetty lähelle videoprojektorien optiikkaa. Kamerat muistuttivat ominaisuuksiltaan enemmän ammattimaisia valvontakameroita; niiden runko oli kestävämpää alumiinisekoitetta ja standardin CS-linssikierteen ansioista objektiivi oli vaihdettava. Itse kamerat olivat värillisellä CCD -kuvakennolla varustettuja, mutta niiden tuottama kuvaresoluutio jäi vaatimattomaan 500 x 582 pikseliin. Kameroiden valkotasapaino säätyi kuitenkin automaattisesti ja niiden lähettämä kuva voitiin kääntää kamerasäätöasennon mukaan myös ylösalaisin.

248 Teleobjektiivin polttoväli kattoi 5–50 mm ja sillä saavutettiin noin 63–7 asteen avauskulmat. Laajakulmalinssi kattoi 2,8–10 mm polttovälialueen avauskulman laajentuessa noin 104–36 asteeseen.

249 Kuvakierrolla tarkoitetaan äänen kiertämisen tapaista, kuvan selkeyttä häiritsevää ilmiötä, jossa kohteen kuvaaminen ja tuon kuvan samanaikainen projisointi kohteen päälle näyttää monistavan kohdetta loputtomasti. Tämä johtui siitä, että kamera ottaa huomioon myös uuden projisoinnin heijastaman kuvan. Kuvien ääriviivat eivät asetu kohdakkain koska kamerasäätölinssi ja projektorin linssi eivät koskaan asetu täysin samalle linjalle niiden ollessa parhaassa tapauksessa rinnakkain. Tämän tuloksena kuvat kerrostuvat toistensa päälle vinottain, hieman samalla tavalla kuin vastakkain asetettujen peilien väliin syntyvissä loputtomissa peilikuvissa.

Hyvä esimerkki oli erillään roikkuva putkimonitori, johon olin kiinnittänyt viidennen pikkukameran näytön suuntaisesti. Monitorista näkyi alapuolinen lattia tai alapuolelle asettunut henkilö (kuva 36). Koska iho näytti kameralle tummaan lattiaan verrattuna vaalealta, monitorikuvan valon intensiteetti lisääntyi heti kun kameran kuva-alassa näkyi näyttöä kohti kääntyneet ihmiskasvot. En luottanut täysin monitorin tuottamaan valoon vaan käytin apuna kameraan kiinteästi upotettuja infrapunaLED:jä. Koska kyseisessä kamerassa ei ollut vastaavaa suodinta kuin muissa kameroissa, kamera näki tässä tapauksessa laajennetun aallonpituuksien alueen näkyvästä infrapunaan.²⁵⁰



Kuva 36: Monitoriin kiinnitetty pieni videokamera kuvasi sen alapuolelle asettunutta henkilöä infrapunaLED:nsä avustamana, jolloin reaaliaikainen monitorikuva samalla valaisi henkilön. Mitä lähempänä kameraa henkilö oli, sen kirkkaammin kuvaputki valaisi.

Infrapunavalon aiheuttama heijastus silmänpohjassa toi kuvassa näkyvälle henkilölle eläimelliset, tai demoniset, silmät, mikä outoutti kiinnostavalla tavalla katsojan havaitsemaa ”peilikuvaa”. Tatamilattian päällä roikkuvista monitoreista puuttuivat kamerat ja niihin kiinnitetyt valaisimet. Niiden kuva välityi muista tilan kameroista, mutta ne tarjosivat samankal-

taisen mahdollisuuden vertailuun kameranäkymän ja oman näköhavainnon välillä.

Kun mustavalkoiset putkimonitorit näyttivät selkeästi ymmärrettävää kamera-kuvaa tilan eri kulmista, videoprojektorien heijastamaa kuvaa oli sen sijaan vaikeampaa erottaa paljain silmin havaitusta. Tämä ei ole ihme, sillä katsojan ja kameran näkemät kohteet asettuivat päällekkäin. Valvontakamerat kuvasivat tatamilla

²⁵⁰ Sijaintiin ei kohdentunut juurikaan näkyvää valoa, kuin korkeintaan pehmeästi heijastuneena. Koska infrapunavalo hallitsi kameran näkökenttää, sen välittämä kuva ei poikennut juurikaan puhdasta infrapunanäkymää välittävistä kameroista.

nukkuva esiintyjää ja tilan yhdessä nurkassa sijaitsevan nurkka-alkovin liukuoven pintaa. Valvontakameran kuvaama kuva kohteesta heijastettiin välittömästi takaisin kohteen päälle videoprojektorilla. Tietyllä tavalla kohde kahdennettiin sen päälle projisoidulla ”omakuvalla”. Koska kameran ja projektorin linssit olivat mahdollisimman vierekkäin, vääristymä videoidun ja projisoidun kuvan välillä pysyi kurissa. Pyrimme videosuunnittelija Teemu Määttäsen kanssa synnyttämään projisoinneissa eräänlaisen kohteen päälle asettuvan, reaaliaikaisen toisinnon kohteesta, jonka valon ja varjonmuodostus näytti kolmiulotteisesti luonnottomalta.

Tatamilla nukkuvan esiintyjän ja nurkka-alkovin liukuoven pintaan projisoidut videokuvat näyttivät omituiselta kahdesta syystä. Ensinnäkin kuvan kohdistus ei tarkkaan ottaen voinut olla täydellinen, koska tällöin kameran ja videotykin objektiivien olisi pitänyt asettua samaan pisteeseen sisäkkäin. Tämän lisäksi kuvassa ilmeni hienoista viivettä, joka syntyi kuvan välittymisestä kameran ja projektorin elektroniikan läpi. Pienet vääristymät ääriviivoissa ja reaaliajassa tekivät kohteesta oudon. Toinen omituisuus liittyi kohteen varjonmuodostukseen. Esimerkiksi tatamilla nukkuvassa hahmossa näkyvä valo näytti tulevan lattian suuntaisesti sivusta, mutta tilassa ei näkynyt sivuvaloja. Tietystä kulmasta katsoja saattoi havaita lattian rajassa pieniä punaisia valopisteitä, mutta niiden yhteys makaavan hahmon valkoiseen sivuvaloon ei vaikuttanut värin ja voimakkuuden suhteen johdonmukaiselta. Asettamalla käden nukkujan yläpuolelle saattoi huomata, että valo lankesi selvästi yläpuolisesta projektorista, koska käsi jätti alleen varjon. Samasta asiasta kieli myös hahmon alle taivuttuihin pintoihin muodostuvat varjot. Vaikka katsoja saattoi nukkujan vieressä päätellä, että esiintyjän valaiseva ”omakuva” lankesi projektorista suoraan ylhäältä, häntä hämmensi havainto, että sivuvaloon ilmestyi myös katsojan synnyttämä varjo. Erityisen hämmentävää oli se, että varjon aiheuttavaa valonlähdettä ei näkynyt. Jos sivusta tuli näkymätöntä valoa, miksi sen vaikutus ei näkynyt katsojassa, vaan ainoastaan esiintyjässä?

Omituinen, eri valon suuntiin viittaava kaksoisvarjo-ilmiö perustui infrapunavalon käyttöön, joilla nukkuva esiintyjä valaistiin sivusuunnasta. Valvontakamerat oli varustettu suotimilla, jotka herkistivät kameran ainoastaan tilassa olevalle infrapunavalolle. Vaikka silmä ei pystynyt näkemään suoraan infrapunavaloa ja siinä aiheuttamiaan varjoja, valvontakamera sen sijaan välitti infrapunanäkymän videotykillä, jolla infrapunakuva heijastettiin makaavan esiintyjän päälle ylhäältä. Infrapunavalotehtiin näkyväksi videoprojektorin valolla. Todellisuudessa infrapunavalon osui myös katsojaan, mutta koska projisointi oli rajattu ainoastaan esiintyjään, katsojaan osuva infrapunavalon tuli näkyviin ainoastaan kun hän siirtyi esiintyjän päälle kameran näkökenttään ja projisointialueen sisäpuolelle. Tällöin katsoja näkyi myös kuvassa. Paljain silmin nähtävissä oli ainoastaan kameran ja projisoin-

nin tulkitsema representaatio samasta infrapunavalaistusta esityksen hetkestä. Katsoja hyväksyi projisoidun näkymän todellisuutena, vaikka havaitsi siinä käsittämättömiä ja kummallisia piirteitä.

Valosuunnittelua infrapunaheittimillä

Pimeä projekti -esityksessä toteutunutta näkymätöntä infrapunavalosuunnittelua voisi pitää tietystä näkökulmasta käsitteellisenä. En kuitenkaan pyrkinyt lanseeraamaan uutta pimeyden suunnittelua, joka typistää esityksen aisteilla havaittavaa tapahtumista tai valosuunnittelua täysin käsitteelliseksi tapahtumaksi. Infrapunavalo oli konkreettisesti läsnä esityksen kaikkina hetkinä, vaikka sitä ei voinut suoraan nähdä. Se ei ollut vain käsitteellinen ajatusrakennelma, kuvitelma tai kielen tasolla ilmaistu väite.

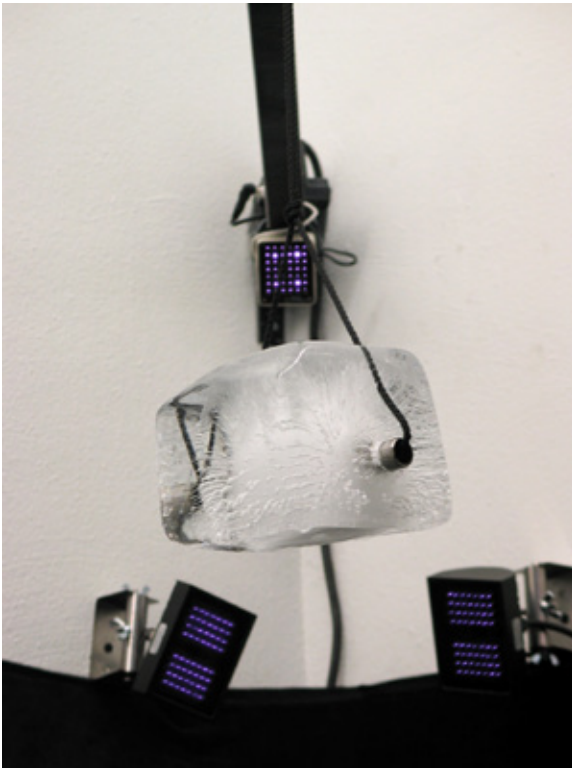
Infrapunavalaistus toi mukanaan toisen rinnakkaisen tason valosuunnitteluun, jolla on suora yhteys esityksen näkyvään todellisuuteen. Sitä saattoi ajatella omana kokonaisuutenaan, jolla oli suhde esitykseen sekä näkyvänä, että näkymättömänä. Infrapunavalo ei häirinnyt esityksen pimeitä kohtauksia, koska sen tuottama valo ei ollut ihmissilmän havaittavissa. Kuitenkin infrapunavalo oli esityksessä näkyvän valon alkulähde, joka muutettiin näkyväksi reaaliaikaisesti infrapunaherkkien valvontakameroiden avulla.

Paljaalle silmälle näkymätön ”infrapunavalosuunnittelu” teki mahdolliseksi kamerakuvan valaisemisen erityisellä tavalla. Sen lisäksi, että infrapunaheittimet olivat erottamaton osa näyttölaitteilla ja valvontakameroilla toteutettua näkyvää valaistusta, niitä voi tarkastella myös omana erillisenä kokonaisuutenaan. Se tosiasiassa, että heitinten tuottamat valokiilat eivät olleet silmän herkkyyden ulottuvilla, ei poistanut valosuunnittelun mahdollisuutta niiden avulla. *Pimeä projekti* -esityksen valosuunnittelussani suhtauduin infrapunaheittimiin kuten teatterivaloheittimiin, joilla oli tietty valon suunta, avautumiskulma ja laatu. Niiden sijoittelu esitystilaan palveli valvontakameroiden kuvakulmia, mutta pyrin järjestämään ne siten, että korvattuna tavanomaisilla heittimillä, lopputulos voisi edelleen toimia installaatioesityksen staattisena valosuunnitteluna.

Pimeä projekti -esityksessä käyttämäni kuusitoista lähi-infrapunavalaisinta oli ruuvattu kiinnikkeistään²⁵¹ galleriatilan seinäpintoihin, jolloin niiden valaisusuunta

251 Teatterikorkeakoulun opetusteatterin näyttämöemestarit Heikki Rosti ja Harry Brask valmistsivat infrapunaheittimien kierteisiin sopivat pienet metallikiinnikkeet, jotka mahdollistivat heittimen pysty ja vaakasuuntaisen liikuttamisen.

oli horisontaalinen tai loivasti ala- tai yläviisto. Kaikki infrapunaheittimet oli kytketty verkkovirtaan ja ne olivat päällä koko esityksen ajan. Kahdeksan heitintä oli kiinnitetty seinään tasaisin välein noin kahdenkymmenen senttimetrin korkeuteen tatamikorokkeen molemmille puolilla, ja ne valaisivat tatamialuetta ja sen keskellä nukkuvaa esiintyjää matalien sivuvalojen tapaan. Kolme heitintä valaisi nurkka-alkovin sisätilaa ja siellä roikkuvaa jääkuutiota (kuva 37). Neljä heitintä valaisi tilassa roikkuvia läpikuultavia paneeleita ja yksi korkeammalla roikkuvan putkimonitorin alapuolista ilmatilaa. Seitsemästoista infrapunavalaisin teki poikkeuksen, koska se ei ollut varsinaisesti irrallinen valaisin – infrapunaledit on upotettu kiinteästi pienen valvontakameran linssin viereen. Koko kameralaite oli kiinnitettynä aikaisemmin mainitsemaani erillään roikkuvaan kuvaputkimonitoriin.



Kuva 37: Nurkkaan sijoitetun alkovin sisällä roikkui hitaasti alapuoliseen jääaltaaseen sulava jääkuutio. Taustalla näkyy kuutiota valaisevia SIR-420 ja IR-56 infrapunaheittimiä seinäkiinnikkeineen.

Hain infrapunavalaisutuksessa tummien ja vaaleiden alueiden kontrastia, koska halusin valon suuntien ja varjojen erottuvan selvästi pienikokoisista monitoreista katsottuna. Kontrastin ylläpitäminen oli tarpeellista myös, jotta kohteensa päälle projisoitu livekamerakuva näyttäisi riittävän selväpiirteiseltä. Infrapunaheittimet vaikuttivat kamerakuvassa helposti tehottomilta, mikäli

ne eivät olleet varsin lähellä kohdettaan. Erityisesti filterillä varustetut 940 nm heittimet tuottivat pettymyksen valmistajan ilmoittamiin tekniisiin suoritusarvoihin nähden.

Kun leveäkiilaisen (60 x 40 asteisen) IR-56 infrapunaheittimen kantamaksi valmistaja ilmoitti kolmetoista metriä, jäi sopiva valaisuetäisyys käytännössä pariin,

kolmeen metriin. Käytännössä kyseinen heitintyyppi soveltui vain täydentävän valon tuottamiseen lähietäisyydellä, jossa laajasta avauskulmasta oli etua. Kyseinen heitintyyppi oli käytössä kulma-alkovissa sekä antamassa sivulta täytevaloa korkealla roikkuvan putkimonitorin alapuoliselle alueelle. Tilassa roikkuvien sermikaistaleiden valaisuun valitsin samalla aallonpituusalueella toimivan IR-21 -mallin, jonka avauskulma oli 25 astetta ja jonka kantomat kaksi valmistaja arvioi kaksikymmentä metriä. Parin, kolmen metrin matkalta heittimet pystyivät valaisemaan välttävästi puureunaisia sermejä; niiden keskiosan solumuovin läpikuultavuus ja vaaleus tulivat juuri ja juuri esiin.

Kohteissa, joissa tarvitsin ehdottoman selkeää valon ja varjon muodostusta, minun oli käytettävä vuoden 2005 työpajajaksolle hankkimiani 20 asteisia SIR-420 -valaisimia. Heittimet tuottivat 830 nm aallonpituutta, joten niiden punertava hehku oli havaittavissa tietystä kulmasta. Minulla ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta välttää niiden käyttöä. SIR-420 mallin parempi valaistusteho tuotti selkeämmän valon- ja varjonmuodostuksen, mikä oli erityisen tarpeellinen kummassakin reaaliaikaiseen kuvakiertoon perustuvissa videoprojisoinneissa.

Esimerkiksi valkoiseen kerrastoon puettu, tatamilattialla makaava esiintyjä, valaistiin kahdelta puolelta, yhteensä kahdeksan SIR-420 -tyyppisen heittimen avulla. Kahdenkymmenen asteen avauskulma riitti tyydyttävästi valaisemaan esiintyjän sivut hänen kehonsa koko pituudelta. Katosta suoraan alaspäin kuvaava valvontakamera poimi tällöin parhaalla mahdollisella tavalla infrapunavalon synnyttämät hahmon ääriviivat ja vaatteiden poimut. Kameran kuvaama kuva projisoitiin samasta kulmasta takaisin hahmon päälle, jolloin projektorin ”lainaamalla” valolla näkymätön sivuvalo saatiin näkyviin esiintyjän päällä. Sivusta tuleva infrapunavalo tehtiin näkyväksi, siis esitettiin projisoinnin avulla, 90 asteen kulmassa ylhäältäpäin.

SIR-420 -tyyppisen heittimen valotehoa tarvittiin myös kulma-alkovin etuseinäprojisointiin liittyvässä valaistuksessa. Koska alkovin sisällä roikkuvan jääkuution varjo haluttiin selvästi näkyviin etuseinän liukuoven läpikuultavassa solumuovissa, teho ajoi täydellisen näkymättömyyden edelle. Heitin sijoitettiin alkovin takanurkkaan, josta infrapunaheittimen valokiila suunnattiin hieman alaviistosti kohti jääkuutiota. Kiila ehti avautumaan juuri sen verran, että ovipinnan sisäpuolelle muodostui kuution varjo keskellä kirkasta ovaalia. Jääkuutio hehkui ja kimalsi infrapunavalon heijastuessa eri suuntiin jäätyneen veden kiderakenteissa. Valoteho oli tarpeen, koska alkovin etuseinää kuvattiin valvontakameralla etäältä sen ulkopuolelta. Kamerakuvassa jääkuution varjon piirtävä infrapunavalo kuitenkin läpäisee vaalean solumuovioven selvästi, jolloin kameralta välittämä kuva voidaan selväpiirteisesti projisoida ulkopuolelta alkovin liukuoven ja koko seinäpinnan päälle. Tällä

kerralla takaa tuleva infrapunavallo esitettiin edestäpäin, jolloin projisoidun valon tulosuunta kääntyi 180 astetta suhteessa infrapunavalon tulokulmaan.

4.7 PIMEÄN ESITYKSEN SUHTEESTA YLEISÖÖN JA ESIINTYJIIN

Käsittelen tässä luvussa katsojien ja yhden esiintyjän kokemuksia *Pimeä projektin* -esityksestä. Koska visuaaliset tallenteet ovat valon vähäisen määrän vuoksi huo- nolaatuisia, ja koska esityksen vastaanotto oli lähtökohtaisesti pirstaleinen, kirjoitukset erilaisista kokemuksista täydentävät osaltaan ymmärrystäni siitä, millainen esitys *Pimeä projektista* muodostui.

Pimeän katsominen ja pimeän näkeminen

Olen *Pimeä projektia* tehdessäni yrittänyt kunnioittaa Tanizakin esittämää toivetta ”varjojen säilyttämisestä” taiteiden alueella (Tanizaki 2006, 83). En tiedä, mitä Tanizaki olisi sanonut *Pimeä projektin* -esityksestä ja valosuunnittelustani, mutta omasta mielestäni ratkaisuihini on välittynyt jotain, jonka juuret paikannan Tanizakin runolliseen puheenvuoroon pimeyden ja hämäryyden puolesta. *Pimeä projektin* pyrki antamaan tilaa pimeydelle valosuunnittelun osana. Tämä tarkoitti sitä, että pimeydellä oli oma roolinsa näkyvässä ja näköhavainnossa. Pimeys ei ollut ainoastaan valon puutetta, jolloin oli hyödytöntä käyttää näköaistejaan - pimeys oli jotain jota tuli katsoa silmästä silmään. Pimeän ajatteleva valon puuttumisena saattaa katsomisen helposti tappiomielialan valtaan - mitä hyötyä on katsoa, jos mitään ei voi nähdä? Kun pimeys ajatellaan materiaalisena kohteena, se ei ole enää poissaoloa, jota on hyödytöntä tarkkailla. Pimeään katsominen tarkentuu kohti jotakin, jolloin se muuttuu pimeän näkemiseksi.

Esittelin *Pimeä projektia* tanssialan konferenssissa Pariisissa 2007. Puheenvuoroni jälkeisessä yleisökeskustelussa *Pimeä projektia* verrattiin toiseen esitykseen, jossa yleisön silmät oli peitetty. Kiistin niidenvälisen yhteyden, koska suhde näköhavaintoon luotiin hyvin eri tavalla. Vaikka lopputulos voi vaikuttaa hyvin samantavalaiselta, kokemuksen tasolla ero on suuri. Kun katsojan silmät peitetään, häneltä riistetään mahdollisuus katsoa. Katsomisesta luovutaan, koska silmää painava side tekee konkreettisella tavalla silmien avaamisen ja auki pitämisen vaikeaksi; katsoja eräällä tavalla vammautetaan kehoon kuulumattomalla apuvälineellä. Pimeässä tilassa näkemisen yrittäminen kohtaa näköaistimme rajat konkreettisella tavalla.

On aivan eri asia kurottaa silmillään pimeyteen ja katsoa sitä, kuin leikkiä katso-
vansa puristavan siteen läpi. Silmille asetetun siteen luoma paine luo kovan ja tiiviin
materiaalisen esteen ja tietoisuuden materiaalin läpinäkymättömyydestä. Pimey-
den näkyvä materiaalisuus on puolestaan huokoista. Sen katsominen sisältää aina
mahdollisuuden siihen imeytymisestä. Kun pimeyttä tuijottaa paljain ja tervein sil-
min, näkemisen mahdollisuus on koko ajan sähköistynyt samalla tavalla, kuin tapa-
uksessa, jossa henkilö näkee osittain. Havainnon ja mielikuvituksen rajat tulevat
toisiaan hyvin lähelle. Havaitsenko kohteet niin kuin ne ovat, havaitsenko jotakin
vai kuvittelenko havaitsevani?²⁵² Pimeyden huokoisuus ilmenee aistikokemuksen
moniselitteisyytenä.

Tein *Pimeä projekti* -esitystä ensisijaisesti näkeville katsojille. Vaikka esitys sovel-
tui hyvin myös näkövammaisille, koin, että näkevien ja sokeiden suhde pimeyteen
muodostuu hyvin erilaisista lähtökohdista. Näkevän henkilön keinotekoisesti estetty
näköhavainto sisältää aina avuttomuuden kokemuksen. Sokea henkilö on puolestaan
tottunut ja hyväksynyt hahmottamaan maailmaa toisten aistien avulla, koska ”katso-
minen” on kanavoitunut lähtökohtaisesti muille aisteille.²⁵³ Näkevän katsojan sil-
mien peittäminen siteellä luo fyysisen esteen pimeän katsomiselle ja näkemiselle,
joka saa helpommin luopumaan näkemisen yrittämisestä. Pimeä ympäristö säilyttää
kokemukseni mukaan jäänteitä ”katsomisesta”, jolloin katsoja joutuu toimimaan
aktiivisemmin ja suuntaamaan katseensa konkreettisesti kohti pimeää.

Sokeuden tematiikka koskettaa pimeyden katsomista myös toisesta näkökul-
masta. Pimeyden katsomisessa tapahtuu samankaltainen ilmiö kuin Jarmanin *Blue*
-elokuvan sinisen valkokankaan edessä. Katse yrittää aluksi tarkentua tuloksetta.
Jonkin ajan kuluttua ajatukset lähtevät seuraamaan puhetta, musiikkia ja äänimai-
semia ja harhautuvat omille poluilleen. *Blue* -elokuvassa valkokankaalta heijastuva
sininen valo valaisee katsomoa ja yleisö näkee itsensä muiden katsojien joukossa.
On mahdollista erottaa oma keho ympäristöstä. *Pimeä projekti* -esityksen pimey-

252 Psykologiassa on paljon tutkittu ihmisen käyttäytymistä aistipuutoksen tilassa. Sensorisen
deprivaation kokeissa koehenkilö eristetään mahdollisimman tehokkaasti aistiärsykkeistä.
Kahdessa vuorokaudessa koehenkilön mielenterveys järkkyy, ja hän kokee hallusinaatioita.
Ärsykkeiden puuttuessa aivot alkavat tuottaa niitä itse. Hallusinaatioiden kokemukset voivat
ilmetä myös huomattavasti lyhyemmässä ajassa. Tutkimuksessa *The Psychotomimetic effects of
short-term sensory deprivation* (2010) tutkijat OJ Mason ja F. Brady havaitsivat koehenkilöiden
kokemuksissa huumeidenkäyttäjille tyypillisiä hallusinaatioita jo 15 minuutin aistipuutostilan
jälkeen. (Leggett 2009)

253 Toisaalta en tiedä voiko sokea henkilö halutessaan suunnata näköaistiaan kohti erilaisia
objekteja ja tavoitella näin niiden näkemistä, huolimatta siitä, että hänen sauva- ja
tappisolunsa eivät toimi tai että niiden keräämä tieto ei välity aivoille. Näkevänä ihmisenä
minulla ei ole riittävää tietoa täysin sokean henkilön näkemisen kokemuksesta.

dessä tämän eron tekeminen saattoi perustua vain näkemisen yrityksille, toisille aisteille ja sisäisille tuntemuksille. Omat ääriviivat tuntuvat epätodellisilta, koska niiden olemassaoloa ei voinut varmentaa katsomalla. Sulamisen kokemus tuntuu tapahtuvan pimeän katsomisen ja näkemisen avustamana. Pimeän näkeminen, tai sen yrittäminen, palautti katsojan havainnoimaan tietoisuutta siitä, mistä minuus koostuu.

Claire Bishop tekee kokemuksellisen eron minimalistisen kuvanveiston sekä jälkiminimalistisen installaation ja pimeiden installaatiotilojen välillä. Ensin mainitut valotilateokset korostavat ja vahvistavat katsojan aistimuksia kehonsa fyysisistä rajoista annettussa tilassa. Pimeässä tapahtuvat teokset puolestaan vähentävät yleisön mahdollisuuksia sijoittaa itseään tilaan. Kaiken nielevä pimeys hävittää havaittavan tilan itsen ja itsen ulkopuolisten kohteiden väliltä. Pimeydessä ei kuitenkaan koeta tyhjyyden tunnetta, vaan kaikki kohtaamiset ovat erityisen läsnä. Esineet tuntuvat työntyvän esiin, ne ovat epämääräisiä ja kömpelöitä. Kun suuntavaistomme häviää edellisen kaltaisessa tilanteessa, Bishop kysyy, voidaanko äärimmäisessä tapauksessa puhua ”itsetietoisuudesta” (self-awareness)? (Bishop 2005, 82)

Sen kaltaisiin [pimeisiin] huoneisiin sisään astuminen voi lisätä tietoisuutta kehosta, mutta samalla menetetään aistikokemus kehon rajoista, jotka hajaantuvat pimeyteen; katsoja alkaa sulautua tilaan.²⁵⁴
(Bishop 2005, 82)

Koin tämänkaltaisia yhteensulautumisen hetkiä harjoitusprosessin aikana, kokemuksessani kiitolaisen temppelin kellarissa sekä *Pimeä projekti* -esitysten ”yö”-tilanteissa. Viittaukset samankaltaisiin kokemuksiin nousivat esiin myös muuallissa katsojapalautteissa:

”[...] Kehoni pinta laajenee huoneen ääriin ja sen ylitse. Olen vahvasti läsnä ja ääriviivani kadottaneena[...]”
(Pimeäkokemus 1 [PT])

”[...] Havaitsen vain oman kehoni tiivistyneen intensiteetin[...]”
(Pimeäkokemus 3 [LR])

”[...] Huomio kääntyy pois toiseudesta itseyyteen[...]”
(Pimeäkokemus 6 [EP])

254 Claire Bishop: ”Entering such rooms can make one aware of one’s body, but as a loss: one does not sense one’s boundaries, which are dispersed in the darkness, and one begins to coincide with the space.” (Bishop 2005, 82) Kirjoittajan suomennos.

Pimeä projekti -esitykselle tärkeä pimeyden katsominen on silti suhteessa valoon ja näkyvään aistitodellisuuteen. Näkyvyyden ja pimeyden vuorottelulla kokemuksellinen ero piirtyi selkeämmin esiin, sen sijaan, että esitys olisi koostunut yhdestä pitkästä pimeyden jaksosta. Havainnot ja kokemukset esityksestä saattoivat kumuloitua, tarkentua ja muuttua valon ja pimeyden vuorovaikutuksen avustamana.

Näkyvyyden ja pimeyden vuorottelun luoma aistisuhde

Verrattuna valosuunnitteluihin muissa esityksissä, jopa omissani, *Pimeä projekti* -esityksen intensiteettitasot olivat hyvin matalat. Valo suuntautui tilaan hyvin pehmeällä ja voimattomalla tavalla. Tästä huolimatta näkyvillä oli varsin paljon asioita. Niiden laatu, muoto ja väritys näyttivät kuitenkin epäselviltä, sama koski ihmisiä esitystilassa. Esiintyjien ja yleisön kasvonpiirteistä sai harvoin selvää, myös henkilöiden sukupuoli tai ikä jäi toisinaan arvailujen varaan. Yhden valotilanteen sisällä valaistus pysyi intensiteetiltään varsin stabiilina, monitorien ja tykkien valo saattoi ainoastaan hieman väreillä. Selvän poikkeuksen muodosti edellä mainitsemani roikkuva monitori, joka saattoi vaihtaa äkkiä kirkkauttaan, kun joku siirtyi sen alle. Muuten valon intensiteetit muuttuivat lähinnä tilanteen vaihtojen yhteydessä, silloin kuin ”päivä” vaihtui ”iltahämärään”, sekä silloin kun ”yö” vaihtui ”aamuhämärään”. Näkyvyys määrittyi valotilanteiden vuorottelusta ja silmän sopeutumisesta johtuen alati muuttuvana. Esitystilassa havaittavalla valolla ja näkyvyydellä ei ollut absoluuttista tasoa, joka olisi pysynyt samana. ”Yön” pimeyden jälkeen ”aamuhämärässä” hitaasti syttyvät monitorit vaikuttivat paljon kirkkaammilta kuin ennen sitä.

Kun ”valotilanteet” vuorottelevat, niiden sisältämät valon ja pimeän vaihtelut muodostavat ajallisen sekä visuaalisen kontrastin. *Pimeä projekti* -esityksessä tilaan muodostui selkeitä valoalueita aamuhämärä-, päivä- ja iltahämärätilanteiden aikana. Niiden ulkopuolella oli kuitenkin hyvin hämärää, näkökulmasta riippuen jopa pimeää. Ympäristön valaistustasoon nähden kirkkaan näytön, tai pinnan katsominen lisäsi näköhavaintoon kontrastia. *Pimeä projektissa* katsojat joutuivat alituisen sopeuttamaan silmän herkkyytensä kulloisenkin kohteen kirkkauden mukaan. Katseen siirtäminen näytöstä ympäristöön edellytti silmän tottumista vähäisempään valon määrään. Pimeät jaksot kattoivat melkein puolet esityksen kestosta, voidaan sanoa, että valo ja pimeys vuorottelivat, tai että ne tekivät toisensa entistä selvemmin havaittaviksi. Neljästä kiertävästä valotilanteesta kolme sisälsi jonkinlaista valoa, joka nojasi edelleen yleisön näköaistiin. Valon ja pimeyden vuorottelu vaikutti kuitenkin tehokkaalta tavalta havainnollistaa suhdettamme niihin.

Pimeyden ja varjojen kunnioittaminen ulottui myös infrapuna-aallonpituuksille. En siis halunnut valaista tarpeettoman kirkkaasti infrapunavalolla vaikka se ei olisi häirinnyt näkyvää valaistusta. Tämän vuoksi infrapunavalaistuksen laatu näkyi monitorikuvassa toisistaan erillään piirtyvinä pintoina tai kiiloina, joiden ympärillä oli aina pimeää. Esityksessä oli oleellista havainta toisen, silmien ulottumattomiin jäävän tason olemassaolo, sekä optis-teknologinen mekanismi, joka teki näkymättömän näkyväksi. Kyse ei ollut näkyvyyden itsetarkoituksellisesta häivyttämisestä.

Esiintyjillä oli yleisöön nähden yksi huomattava ero, harjoittelu. Heillä oli siten mahdollisuus improvisoituihin valintoihin tutussa tilassa. Esiintyjien ja katsojien erot kaventuivat hämärässä kuitenkin monin tavoin. Näyttämö muodostui kaikkialle, samoin katsomo. Esiintymisalueen perusteella oli mahdotonta määrittää kuka oli esiintyjä ja kuka yleisöä. Toisinaan katsojat intoutuivat kokeilemaan tilan eri ominaisuuksia tavalla joka poikkesi vain vähän esiintyjien suorittamista tehtävistä. Ainoa erottava tekijä oli kahden esiintyjän alastomuus ja kolmannen, tammilla nukkuvan esiintyjän, kokovalkoinen kerrasto. Pimeissä jaksoissa ero kaventui entisestään; esiintyjän paljaan ihon tai puuvillakerraston saattoi tunnistaa vain tuntoaistin avulla.

Neljän valotilanteen systemaattinen toistuminen toi esityksestä esiin uusia puolia joka kierroksella. Katsojien havaintokyky herkistyi, mitä pidempään he tilassa viipyivät; silmät mukautuivat hämärään ja toisaalta muut aistit terävöityivät. Mitä enemmän he pääsivät perille tilan suunnista, mittasuhteista, ulokkeista ja rakenteista, sitä rohkeammin he uskalsivat liikkua ja tutkia ympäristöään. Muistikuvat jo nähdyistä tai havaitusta kohteista ja materiaaleista muodostivat täydentyvän kartan, joka helpotti sopeutumista.

Vaikka yleisö näytti useimmiten toimivan edellä kuvatusti, reaktiot olivat hyvin yksilöllisiä. Esitys saattoi laukaista äärimuodoissaan hyvin pelotonta ja osallistuvaa heittäytymistä tuntemattomaan maastoon tai jähmettää katsojan paikoilleen.

Esiintyjän näkökulma pimeään esitykseen

Pimeä projekti -esityksessä esiintyi Kiasman esitysjaksolla kolme henkilöä: tammilla esityksen läpi nukkunut Masi Eskolin, koreografi-tanssija Panu Varstala ja näyttelijä Tuukka Vasama.²⁵⁵ Vasama on purkanut kokemustaan esiintyjänä *Teat-*

²⁵⁵ Joidenkin lehtitietojen mukaan esityksessä nähtiin myös työryhmään kuulunut tanssija-koreografi Virpi Juntti, mutta hän oli esityksen aikaan kiertueella Ruotsissa.

terikorkeakoulu -lehteen kirjoittamissaan kahdessa artikkelissa.²⁵⁶ Kirjoitukset tarjoavat yhden näkökulman *Pimeä projektin* esiintyjäsuhteen tarkasteluun, jota käytän tukirankana aiheen käsittelyssä, muistaen sen, että Varstalan ja Eskolinin näkemykset voivat poiketa tästä. En pyri yleistettävään esiintyjän kokemuksen kar-toittamiseen vaan käytän Vasaman kuvauksia *Pimeä projektin* -esityksen valosuun-nittelun kokonaisvaltaisen vaikutuksen peilinä.

Ensimmäinen kirjoitus käsitteli *Pimeä projektin* Kiasmassa toteutettua versiota ja toinen tammikuussa 2007 Zodiakissa toteutettua versiota, jossa Vasama työskenteli kolmen eri²⁵⁷ nukkuvan esiintyjän kanssa ilman Varstalaa.



Kuva 38: Tuukka Vasama harjoittelee alastomana pimeässä ympäristössä esiintymistä Masi Eskolinin opastuksella. Kamera on tallentanut kuvaan infrapunaheittimien aikaansaaman näkyvyyden. Kuva: Teemu Määttänen.

Vasaman ensimmäistä *Pimeä projektin* esitysjaksoa koskevat pohdinnat suuntautuvat esiin-tyjän ja yleisön suhteen tarkas-teluun. Tämä suhde tuli esi-tyksessä konkreettisella tavalla huomattavan lähelle tahatto-missa törmäyksissä, jolloin esiintyjä ja katsoja kosketti-vat toisiaan fyysisesti pimeässä. Vasama tekee eron kanssaesiin-tyjän ja katsojan koskemisessa: toinen esiintyjä on tuttu kun taas

katsoja edustaa vierasta ja tuntematonta. Kanssaesiintyjän keho ja sen koskemiseen liittyvät rajat ovat harjoituksissa koeteltuja ja ne ovat asettuneet uomiinsa. Katsojan

²⁵⁶ Käytän hänen näkökulmaansa esiintyjäsuhteen tarkasteluun tiedostaen sen, että se ei välttämättä edusta muiden esiintyjien kokemusta Kiasmassa toteutetusta esityksestä. Ohjaaja-esiintyjä Masi Eskolinin kohdalla kokemus on varmasti hyvin toisenlainen kuin koreografi-tanssija Panu Varstalan kohdalla. Siinä missä Varstala työskenteli Vasaman työparina samojen tehtävien tiimoilta ja tilassa aktiivisesti liikkuen, Eskolin ”nukkui” esityksen ajan tatamilla.

²⁵⁷ Nukkumassa kävivät Masi Eskolin, esiintyjä-ohjaaja Janne Pellinen ja tasapainotaiteilija Juha Helppikangas.

keho ja iho ovat esiintyjälle vieraita, jotka sähköistävät kohtaamisen pelottavilla, jännittävillä ja seksuaalisilla latauksilla. (Vasama 2006, 19) Lisäjännitettä esiintyjän ja yleisön fyysisiin kohtaamisiin loi kahden esiintyjän alastomuus. Työryhmä pyrki tällä lisäämään kosketusaistin toimintamahdollisuuksia. Esiintyjien ihon pinta-ala, sen aistipinta, pyrittiin maksimoimaan, joka tietyllä tavalla kompensoi näköaistin esteitä. Alastomana pimeässä esiintyminen oli Vasamalle nautinnollinen kokemus:

”Ihmissilmä ahnehtii alastomuutta, tirkistely peittää helposti alleen alastomuudella tavoiteltuja merkityksiä. Siksi nautin tilanteesta suuresti: pimeässä alastomuus ei ole näyteikkunassa. Saatoin olla alasti, ilman että kuva minusta alastomana välttämättä tulee näyttelijän ja katsojan väliin.”
(Vasama 2006, 21)

Alastomuuteen liittyi, kliseisesti ilmaistuna, yllätys sen luonnollisuudesta. Huolimatta siitä, että oletin asian nousevan esiin negatiivisesti latautuneena, kukaan ei kommentoinut paheksuvasti kahden esiintyjän alastomuutta. Alastomuutta ei koettu itsetarkoituksellisenä. Työryhmässä keskusteltiin esityksiä edeltäneen harjoitusjakson aikana alastomuuden suhteesta yleisöön sekä kosketuksen merkityksestä yleisemmällä tasolla. Koimme, että alastomuuden peittäminen korostaa genitaaleja ja seksuaalista ulottuvuutta enemmän kuin se, että keho jätetään esille kokonaisuudessaan. Toinen alastomuuden peruste liittyi tietoisuuteen siitä, että puvut kantavat näyttämöllisenä materiaalina paljon merkityksiä, joita on hankala saada hallintaan. En tarkoita niinkään ajatusta epookin tai roolihaamon ilmentämisestä. Puvustus nousee ongelmaksi juuri silloin, kun sen ei haluta viittaavan voimakkaasti mihinkään. Kun ajatellaan Vasamaa ja Varstala *Pimeä projektin* aktiivisesti toimivina esiintyjinä (kuva 39), heidän kohdallaan housut, uimahousut, pyyhkeet tai yöpuvut olisivat sävyttäneet esillä olevan kehon herättämällä kysymyksen häveliäisyyden tarpeesta, siitä, mitä peitetään ja miksi? Hahmoilla ei ollut tarinaa, johon heidät sijoittaa, ei roolipsykologiaa, joka perustelisi heidän ulkonäkönsä tai toimintansa. He eivät pyrkineet muodostamaan viittauksia, merkkejä tai presentaatiota jostakin. Heidän olemuksensa ei tarvinnut lanteilleen materiaalia, joka johtaisi vastaanottoa hakoteille.

On tärkeää huomata, että alastomuus ei ole ratkaisu päättämättömyydelle puvutuksen suhteen. Samoin kuin tila, tai valo, puku tai vaate ei ole koskaan neutraali, ei myöskään alastomuus. Alkukantaisuuden, seksuaalisuuden, viattomuuden ja paheellisuuden, myös taiteellisen ilmaisun historiallisiin kliseisiin yhdistyvät kuvastot liittyvät voimakkaasti alastomuuteen. Niiden hallitseminen on vaikeaa, joten alastomuuden käyttäminen on väistämättä riski. Tästä huolimatta teimme päätöksen luottaa omaan havaintoomme: tietty hämärässä katsomiseen liittyvä epäterä-

vyys ja aavistuksenomaisuus tuntuivat työntävän alleviivaavaa seksuaalisuutta takalalle. Emme toisaalta yrittäneet häivyttää kehoon liittyvää aistikkuutta ja kastroida Vasamaa ja Varstala turvallisesti pimeässä kohdattaviksi eunukeiksi. He olivat miehinä ja kehoina juuri niin ruumiillisia ja anatomisesti jäsentyneitä kuin he esityksellisiä tehtäviään suorittaessaan olivat. Yleisö tuntui lukevan tätä valintaa samoin kuin tekijät; alastomuus ei saanut erityishuomiota heidän kommenteissaan.



Kuva 39: Panu Varstala ja Tuukka Vasama kurottavat kohti roikkuvaa, infrapunakameralla varustettua, näyttöä, joka lisää kirkkauttaan mitä lähemmäs he kätensä nostavat.

Palatakseni nukkuvaan esiintyjään, toisin kuin kaksi muuta esiintyjää, hänet oli puettu vaaleaan kerrastoon, villasukkiin ja villakäsineisiin (kuva 40). Ratkaisulla oli osin käytännöllinen syy: tilassa oli kylmä, ja nukkujan omaan kuvaan heijastava videoprojisointi tarvitsi taustaan nähden vaaleamman pinnan kuin mitä iho tarjosi. Vaikka nukkujan suhteen työryhmä olisi voinut toteuttaa samaa alastomuutta kuin kahden

muun esiintyjän kohdalla, esiintyjän tehtävä oli passiivisena toimijana erilainen. Hänen tuli olla helpommin lähestyttävä ja turvallinen, jo siitä syystä, että alastoman nukkujan viereen käpertyminen, olisi muodostunut varmasti vaikeammaksi toteuttaa. Paikallaan olevaan nukkujaan pystyi törmäämään ilman samankaltaista säpsähdystä, kuin mitä alastomaan esiintyjään törmääminen saattoi aiheuttaa. Nukkuvaa ja kauttaaltaan eristävällä vaatekerroksella peitettyä esiintyjää saattoi lähestyä, koskea ja halata. Esiintyjästä muodostui eräänlainen katsojan hallittavissa oleva kohde ja käytettävä esine. Ehkä tästä syystä puettu nukkuja keräsi joissain esityksissä päälle suoranaisen röykkiön katsojia.



Kuva 40: Masi Eskolin nukkuu hänen päälleen projisoidun infrapunakuvan kanssa tatamilla. Toisin kuin alastomina esiintyneet Varstala ja Vasama, Eskolin oli verhottu puuvillakerrastoon sekä villasukkiin ja lapasiin.

Vasama puhuu siitä miten hänen kehonsa oli pimeässä hereillä. Pimeässä tapahtuva toisen ihmisen koskeminen tuntui saavuttavan nyansseja, jotka läpäisivät intiimin reviirin rajat ventovieraiden ihmisten kanssakäymisessä. Koskemisen hetki edusti Vasamalle samaan aikaan mahdollisuutta jakamiseen ja antautumiseen, mutta myös perääntymiseen tilanteesta. Toisen ihmisen koskeminen pimeässä sisälsi samaan aikaan intiimin ja uskaliaan tason. Toisaalta pimeä takasi kummallekin osapuolille anonymiteetin mikä loi tilanteeseen turvallisuuden tunnetta. (Vasama 2006,19)

On mielenkiintoista, että Vasama koki esityksen pimeät kohtaukset selvästi kiehtovina, mutta toisaalta turvallisina tilanteina. Tämä muuttui kun valotilanne vaihtui ja esitystilassa oli jälleen mahdollista nähdä. Esiintyjä näki katsojat ja tuli tietoiseksi heidän katseestaan. Jos esiintyjä koski katsojaa valoisan kohtauksen aikana, kosketettavan katsominen tuli vaikeammaksi. Vasama kertoo pyrkineensä toisinaan katsomaan poispäin, jotta hän voisi ylläpitää kosketusta samanlaatuisena kuin pimeässä. Näköaistin aktivoituminen pimeyden jälkeen tuntui syöttävän esiintyjän aivoihin runsaasti ärsykeitä, jotka vaativat huomiota. Samalla ne vaikuttivat häi-

ritsevän pimeässä löydettyä tuntumaa kosketukseen. Vasama kuvaa aistien välisen suhteen tasapainottamista aktiivisuutta vaativana taisteluna. (Vasama 2006, 20)

Pimeä projektin Zodiakissa tapahtuneen toisen esitysjakson jälkeen Vasama kuvaa ensimmäistä esitysjaksoa ”hullaantumisenä kosketusaistista”. Hän pitää sitä viettelevänä matkana kohti yleisöä ja hän saavutti esiintymisessään suoranaisten hybriksen alkuhämmennyksen jälkeen. Jälkeenpäin Vasama näki kehityksen menneen liian pitkälle kontaktihakuisuudessa ja sen vuoksi etäänntyneen kauemmas esitysprojehtin esiintyjäntöön lähtökohdista. Yksi tällainen lähtökohta oli Tanizakin *Varjojen ylistys*-kirjassaan kuvailema ”patina”, joka liikekieleen siirrettynä tuotti tutun toiminnan häivähdyksiä kehollisessa ilmaisussa, samoin kuin hopeoidun teekannun pinnan patina päästää lävitseen hopean välähdyksen kynttilänvalossa. Sen vastakohtana käytettiin ”ylivalottuneen” teon laatua, joka korostaa toimintaa siinä määrin, että se vääristyy ja muuttuu lähtökohtaansa nähden tunnistamattomaksi.

Vasaman mielestä edellisen esityskauden aikana hänen työskentelynsä ytimeksi oli muodostunut suhde, joka syntyi kosketuksen avulla esiintyjien välillä, tai heidän ja yleisön välillä. Omasta mielestään hän oli ajautunut vähitellen ja huomaamattaan yhä etäämmälle ympäristöstään. Tämän havaitseminen tuli Vasamalle väistämättömäksi, koska hänen työparinaan esiintynyt Panu Varstala ei aikataulusyistä pääsyt esityksiin. Edellisen esityskauden aikana muodostuneet mallit ja rutiinit eivät olleet äkkiä enää voimassa. Vasama kääntyi tutkimaan enemmän epäsuoraa ilmaisua ja rauhoittamaan yleisökontaktia. Samalla hän siirsi huomiota enemmän ympäristön tulkintaan, sen sijaan että hän olisi tulkinnut tekstiä tai tunteitaan. Hän koki palaavansa jälleen tilan ja esineiden pariin. (Vasama, 2007 35) Samalla hän joutui tutustumaan pimeään esitystilaan kuin se olisi ollut hänelle uusi. Suhteen uudistaminen katsojiin, esiintymiseen ja pimeään esitystilaan toi ilmi tarpeen pysyä asioiden äärellä ihmettelevällä asenteella varustettuna. Poikkeuksellinen esitysympäristö, kuten *Pimeä projekti*, saattoi muodostaa nopeasti kiinnittyviä toiminta- ja havainnointimalleja samalla kun se muuttuu tutuksi.

”Nyt jälkeenpäin ymmärrän, että aloin oppia analysoimaan pimeää ympäristöäni, tekemään siitä itselleni tuttua, arkipäiväistä. En suinkaan pyrkinyt tähän, mutta se on se ympäristön kohtaamisen tapa, johon minut on tässä yhteydessä koulutettu. Ja siksi sitä on niin vaikea välttää. Pitäisi siis kyetä unohtamaan se minkä tietää, ja keskittyä toisin katsomiseen.”
(Vasama 2007,36)

Vasaman kokemuksista välittyä pimeään esitysympäristöön liittyvä mahdollisuuksien kenttä, joka tarjoaa esiintyjille uudenlaisia ammatillisia haasteita. Toisenlaiseen läsnäoloon ja näkyvyyteen virittävä pimeä esitystila toi esiintyjäkokemukseen selvästi vapauttavia sävyjä, vaikka esittämisen tuoreena pitäminen vaikutti

yhtä vaikealta riippumatta esityksen poikkeuksellisuudesta tai tavanomaisuudesta. Yleisösuhte vaikutti intiimin ja anonyymin kosketuksen myötä muuttuvan tavallista jännittävämmäksi ja latautuneemmaksi.

Katsojien näkökulma pimeään esitykseen

Opastaessani yleisöä esitystilan ovella, sain yllättävän usein kuulla heidän kokemuksestaan. Osa katsojista poistui odotusteni mukaisesti itseensä sulkeutuneena, mutta moni halusi jakaa kokemuksiaan ja havaintojaan. Heitä ei tarvinnut johdatella puhumaan. Vaikka tunsin osan katsojista, myös tuntemattomat saattoivat aloittaa keskustelun kuin olisi heille tuttu. Mietin oliko kokemus jotenkin hetkeksi muuttanut heidän suhdettaan minuun, tai ylipäättään toiseen ihmiseen. Vaikutelma lähentymisestä oli omituinen. Kynnys sanoa jotakin oli niin alhainen, joillekin jopa minuun koskeminen oli esityksen jälkeen mahdollisempi kuin sinne mennessä. Joku saattoi tarttua puhuessaan käteeni. Keskusteluissa katsojat usein muistelivat jotain aikaisempaa pimeyskokemusta jota he vertasivat *Pimeä projekti* -esityksessä kokemaansa pimeyteen. On harmi, että esiintyjät eivät päässeet suoraan osalliseksi tästä palautteesta.²⁵⁸

Yleisön kokemukset jakautuivat karkeasti kolmeen luokkaan. Ensimmäinen ryhmä koostui katsojista, jotka olivat alusta asti kokemuksen pauloissa innokkaalla ja positiivisella mielellä. Toinen ryhmä piti sisällään ne maltilliset katsojat, jotka kokivat aluksi ahdistusta tai epävarmuutta, tunteita, jotka he esitystä kokiessaan ja sen eri puolia tutkiessaan voittivat. Kolmantena ryhmänä hahmottui katsojajoukko, joilla pimeän kohtaaminen oli aiheuttanut pelko- tai ahdistustilan. Yhden tuntemani katsojan kohdalla esityskokemus sai aikaan niin voimakkaan ahdistuksen, että se pakotti hänet poistumaan tilasta.

En voinut tekijänä päästä *Pimeä projektin* katsojien kanssa samalle viivalle, koska tiesin esitystilanteessa liikaa esitystilan sisältämistä elementeistä, mittasuhteista ja tapahtumista. Muistini täydensi tehokkaasti aistejani, enkä voinut yleisön tavoin löytää ympäristöäni. Olin kuitenkin työskentelyprosessin aikana päässyt kokemaan pimeyttä eri tavoilla. Esitystä edeltävät kokemukselliset kiinnostuskohdat, kuten aiemmin kuvaamani vierailuni Zuigudo Hall -temppelissä Kiotossa, tarjosivat yhteyden myöhempien katsojakokemuksien ymmärtämiseen.

²⁵⁸ Tämä palautehalukkuus oli minulle yllätys. Koska en ollut varautunut suullisen palautteen keräämiseen, en voinut nauhoittaa keskusteluja. Ovenpielikeskustelujen sisältö on tässä esitetty muistinvaraisesti.

Eräänlaisena sattuman lahjana, sain esityksen jälkeen muutamia katsojapalautteita niitä systemaattisesti pyytämättä. Ne tarjoavat jokainen yhden fragmentin ilmeisen monimuotoisesta yleisökokemuksesta. Vastaanottamistani kuudesta palautteesta neljä edusti kokemusta, joka latautui pimeään liittyvällä jännittävällä salaperäisyydellä ja läsnäololla. Kaksi katsojaa kuvaa sisään astumista seuraavasti:

*"[...] Raotan verhoa. Astun teidän pimeääänne.
Hengitän jokaiseen kehon ääreen ja mutkaan pehmeyttä ja salaisuuksia [...]"*
(Pimeäkokemus 1, PT)

"[...]Jännittävää, en tiedä mitä odottaa[...] Verho avataan ja meidät, minut ja muutama minulle vieras ihminen, haetaan. Saan Tomilta selkään taputuksen, rohkeasti vaan. Tulen esitystilaan. On pimeää. Kahdesta monitorista tulee valoa, hakeudun lukemaan niiden tekstiä [...]"
(Pimeäkokemus 4, MM)

Erilaisesta kertomisen tavasta huolimatta katsojakertomukset kuvaavat tiettyä latausta mitä määrittelemätön esityskonsepti sisään tulevissa katsojissa synnytti. He kokivat pimeyden monista rajoituksista vapauttavana, vaikka he saattoivat tiedostaan olevansa silti tarkkailun alaisena.

*"[...] Kehoni pinta laajenee huoneen ääriin ja sen ylitse. Olen vahvasti läsnä ja ääriiviivani kadottaneena.
Minulla on miljoonia mahdollisuuksia olla, kaikkea ja kaikkialla.
[...] Olen karannut silmän alta ja silti tiedän, kuinka miehet monitoreissa silti voivat nähdä minut. Samanaikaisesti tiedostan ja unohdan silmän. Tiedostan ja unohdan kuvani, joka heijastuu sen pinnassa. Minua naurattaa; koen laboratorio-olosuhteissa kuinka elämä kantaa."*
(Pimeäkokemus 1, PT)

Kirjoittaja on tiennyt olevansa näkyvillä myös kaikkein pimeimpinä hetkinä. Katsomisen ja katsottavana olemisen kysymykset olivat selkeästi esillä melkein kaikissa vastauksissa. Kokemus oli myös samalla huvittava, ei liian vakava kokemus. Erityisen kiinnostavaa kokemuskirjoituksessa on kohta, jossa kirjoittaja viittaa vahvaan läsnäoloonsa sekä ääriviivojensa kadottamiseen.²⁵⁹

*"[...] Hengitän jokaiseen kehon ääreen ja mutkaan pehmeyttä ja salaisuuksia.
Kehoni pinta laajenee huoneen ääriin ja sen ylitse. Olen vahvasti läsnä ja ääriiviivani kadottaneena.
Minulla on miljoonia mahdollisuuksia olla, kaikkea ja kaikkialla. Omat rajoitukseni, rajani, rampauteni ovat nurkassa kuin riisumani sukkahousut: olen karannut niiltä. [...]"*
(Pimeäkokemus 1, PT)

²⁵⁹ Katso lainaukset jaksosta "Pimeän katsominen ja pimeän näkeminen".

Samankaltaisesta itsen rajattomuuden havainnosta kirjoittaa psykiatri Eugène Minkowski (1885–1972), jonka kertoo yön pimeyden valtaavan potilaiden kehon ja koskevan sitä intiimillä tavalla. Henkilön ego ei pysty varmistumaan itsestään pimeässä, vaan tulee yhdeksi sen kanssa. (Bishop 2005, 84) Minkowskin ajatuksista inspiroitunut sosiologi Roger Callois (1913–1978) esitti hyönteisten naamioitumiseen ja matkimiseen liittyvän tutkimuksensa pohjalta kiinnostavan väitteen. Hänen mukaansa naamioituva hyönteinen on ”epäkeskeistynyt” (decentered): se levittäytyy koko tilaan. Se ei enää tunnista sijaintiaan tilan koordinaattien tiettyyn kohtaan ja sen tietoisuus itsestä sulaa ympäristöön. Siitä tulee samanlainen, ei samanlainen kuin jokin muu, vain samanlainen. (Bishop 2005, 84) Tämä vastaa myös omaa kokemustani temppelin pimeässä kellarissa. Vastaavaan ilmiöön viittaa myös pari muuta katsojakokemuksestaan kirjoittanutta. Yksi kirjoittaja kuvaa kokemustaan kääntymisenä ”toiseudesta itseyyteen”.

”[...] Huomio kääntyy pois toiseudesta itseyyteen. Se mitä ei näe, sen voi kuvitella. Hämärä kätkee tietoa ja totuutta siten, että ihmisen mielikuvituksen äärilaidat tulevat lähemmäksi [...] ”
(Pimeäkokemus 6, EP)

Toisen kirjoittajan kertomuksesta voi lukea samankaltaisen oman tietoisuuden tiivistymiseen päätyvän tapahtuman. On mielenkiintoista, että myös hän paikantaa esityksessä toiseuden näkökulman. Hänen tapauksessaan kokemus ei kuitenkaan ollut miellyttävä; pimeässä tilassa kasvava painostavuus pakotti katsojan poistumaan esityksestä.

”[...] kokoon taittuneena ja posket polvillani mukaudun huoneen vieraaseen hämähäyteen. Tunnustelen vielä sormillani lattiasoraa vakuuttuakseni omasta paikastani ja jalkojeni olevan vakaalla pinnalla. [...] Hiljaa kuunnellen odotan toiseuden aukeamista. Mutta seuraavassa hetkessä henki ei kulje, rintakehä lukkiutuu ja suonet pauhaavat tiukkaa tahtiaan. Havaitsen vain oman kehoni tiivistyneen intensiteetin. Kohta sarastaa hätä, sitten pimeys, lopulta ovi [...]”
(Pimeäkokemus 3, LR)

Pimeä projekti -esitys ei pyrkinyt olemaan sadistisilla äärikokemuksilla leikittelevä kummitusjuna. En halunnut tuottaa yleisölle tarkoituksellisesti pelkotiloja, ahdistusta tai vammoja. Suljettu tila ja pimeys eivät kuitenkaan olleet ymmärrettävästi kaikille katsojille miellyttäviä. Vastaanottajan negatiivinen kokemus esiintyy myös toisessa kirjoituksessa, mutta siinä kirjoittaja on päässyt ahdistavan tilanteen herraksi:

"Ymmärrys siitä, että olen tullut suuresta halusta ja kiinnostuksesta katsomaan esitystä rauhoitti minut tilaan kokemaan pimeää sillä hetkellä kun tuli halu paeta ja kadota [...]"
(Pimeäkokemus 6, EP)

Tilasta poistuneen katsojan kirjoitus on ainoa laatuaan. On todennäköistä, että yleisössä oli myös muita, joita kokemus ei miellyttänyt, mutta jotka eivät halunneet jakaa tuntemuksiaan. Yhdessä kirjoituksessa viitattiin pettymykseen, joka syntyi valoisaan tilanteeseen siirryttäessä. Pimeys tarjosi selvästi enemmän kiinnostavia havaintoja kuin näkyvillä oleva esitystodellisuus.

"Erota kaksi alastonta miestä. Valoa on tullut sen verran, että erotan tilan kokonaan. Jalkaterälläni tuntemani reuna osoittautuu matalaksi korokkeeksi, jonka päällä valkoisiin pukeutunut mies nukkuu. Alastomat miehet hakeutuvat pienen monitorin alle tekemään käsiliikkeitä. Ihmisiä on eri puolilla esitystilaa. Pety valosta. Olisin jatkanut vielä pimeää seikkailuani. Valo paljastaa raamit. Salaisuus paljastuu. Paljastumisen jälkeen en voi enää tukeutua vain kuuluastiini[...]"
(Pimeäkokemus 4, MM)

Kirjoittajan mielestä valon ja näkemisen pariin siirtyminen paljasti salaisuuden, jota muuta aistit mitä ilmeisimmin varjelivat. Sama valoon palaamisen vaikeus ilmeni myös omassa japanilaisen temppelin kellarikokemuksessani.

Yksi kirjoittajista suhtautui esitykseen hyvin analyttisesti sen lähtökohtia heijastellen, mikä auttoi minua arvioimaan esityskonseptin tavoitteiden välittymistä yleisölle.

"[...] Pimeys itsessään näyttäytyy Pimeässä projektissa aktiivisena olotilana, joka jatkaa olemassaoloaan ympäröivästä valon maailmasta riippumatta[...]"
Pimeässä projektissa valo ei varsinaisesti valaise niin kuin olemme tottuneet, vaan ainoastaan osoittaa katsojalle tarvittavan informaation, antaen pimeyden peittää tarpeettoman - ikään kuin tarkoituksena olisi minimoida valon käyttö ja säästää katsojien visuaalista kuormitusta. Valo ja näkeminen eivät ole huoneessa itseisarvoja, mikä ainoastaan korostaa asian päinvastaista luonnetta ulkomaailmassa [...]"
(Pimeäkokemus 2, MN)

Kirjoittaja nosti esiin esityksen valaisemisen tottumukset ja esityksen toisenlaisen asenteen siihen nähden. Hän tunnisti myös selkeästi valon käytön minimoinnin ja näkemisen kyseenalaistamisen tavoitteet esityksen ratkaisujen taustalta. Jäsen-tyneen analyttinen kirjoitus kuvailee tarkasti katsojan visuaalista näkökulmaa esitykseen, huolimatta siitä, että hän kutsui havaintojaan aistillisiksi ja mystisiksi. Tälle kokemukselle kontrastisena vastavoimana toimi kuulokkeiden teksti, joka

vaati katsojalta toisenlaista tiedon käsittelyn tapaa. Suhde kuunneltaviin teksteihin nousi esiin myös toisella kirjoittajalla.

"Selkeä ja rauhallinen miesääni puhuu valon ja pimeän filosofiaa. Kiinnostun kuuntelemaan. Miehen ajatukset vaativat täydellisen keskittymisen. Huoneen tapahtumat jäävät taustalle. Kuunnellessani kuulokkeilla minulle tulee huoneen tapahtumiin nähden sivullinen olo, mutta nautin miehen puheesta, olen mielelläni sivullinen."
(Pimeäkokemus 4, MM)

Tekstin kuunteleminen kuulokkeista erottui selvästi kahden katsojan kokemuk-
sessa toisenlaista kokemisen tapaa edustavaksi. Se ei estänyt heitä tarkkailemasta
tapahtumia, mutta hallitsi selvästi heidän tietoisuuttaan.

Vastaanottamani katsojakertomukset ovat siinä määrin harvalukuisia, että niihin
ei voi suhtautua kuin suuntaa antavana informaationa yleisön kokemusten laadusta.
Yhtenä näkökulmana ne kuitenkin selvästi kertovat joistain esityksen synnyttämistä
ajatuksista suhteessa aistien, näkyvyyden ja pimeyden suhteeseen. Tekijän ymmär-
rykseni *Pimeä projekti* -esityksestä täydentyy niiden avulla.

Muutamat aiemmin esittelemäni katsojapalautteet viittaavat siihen, että katso-
jat kiinnittivät huomiota nimenomaan pimeyden olemukseen ja sen havainnoin-
tiin. Palaan yhden katsojan huomioon siitä, miten valo ei valaissut siten, miten
olemme tottuneet, vaan se näytti katsojalle vähimmän mahdollisen kuin säästääk-
seen visuaaliselta kuormitukselta. Hänelle *Pimeä projektin* -esityksen valonkäyttö ja
sen mahdollistama näkeminen eivät olleet itseisarvoja, mikä muistutti häntä asi-
oiden käänteisestä tilasta esityksen ulkopuolisessa maailmassa (Pimeäkokemus 2
[MN]). Mikäli vastaavia ajatuksia syntyi myös muiden katsojien mielissä, olen teki-
jänä hyvin tyytyväinen.

4.8 PIMEÄ PROJEKTI -ESITYS TOHTORINTUTKINNON TAITEELLISTEN TÖIDEN PÄÄTEPISTEENÄ

Tässä luvussa pohdin *Pimeä projekti* -esityksen prosessia ja merkitystä valosuun-
nittelun alan ja taiteellisen tutkimuksen näkökulmista.

Pimeä projekti -esitys oli valosuunnittelulähtöinen esitys, joka asetti lähtökoh-
daksi valon puuttumisen ja näkyvyyden problematiikan valosuunnittelussa. Samalla
avautui keino tarkastella näkyvyyttä myös esityksen tasolla. *Pimeä projekti* -esityksen
valosuunnittelua on näin ollen hankala arvioida perinteisillä kriteereillä, koska se
ei pyrkinyt turvaamaan muiden esityksellisten osa-alueiden näkyvyyttä. Aiemmat

esikuvat valosuunnittelun tekemisestä, tai esityksen tekemisestä ylipäättään, eivät vastaa *Pimeä projekti* -esityksen asettamiin haasteisiin.

Esityksen muodostanut kokonaisuus näyttäytyi minulle huokoisena ja pakotto-mana eri elementtien kudoksena. Monitorien valon, infrapunavalon, videoprojisoitien, lavastuksen ja galleriatilan muodostama visuaalinen ympäristö sulii yhteen esiintyjien ja yleisön yhteenkietoutuneen toiminnan, vuorovaikutuksen ja läsnäolon kanssa. Näkyvyys, valo ja pimeys koskettivat koko esityskonseptia. Jokainen osa-alue löysi oman mahdollisuutensa valon näkökulmasta. Tämä teki esityksestä monitasoisen ja mielenkiintoisen, mutta tohtorintutkintoni selvitysosassa sama asia aiheutti aiheen rajauksen ja käsittelyn ongelman.

Hankkeen alulle panijana ja vetäjänä kannoin luonnollisesti paljon huolta siitä, että *Pimeä projekti* -työryhmä jaksoi työskennellä oudon ja vaikeasti hahmotettavan aiheen parissa. Vaikka uutta ja tuntematonta kohti hakeutuminen on varsin tavallista taiteessa, *Pimeä projekti* -tuotanto löi tässä suhteessa ennätyksiä. Tuntui hyvin hankalalta ajatella, millaista esiintyjän työskentely voisi olla pimeässä esityksessä. Toinen iso kysymys oli yleisön suhde esitykseen. Ajatus pimeästä näytämöstä teki myös vaikeaksi ajatella lavastuksen ja puvustuksen roolia. Omituista kyllä, minulla oli hento ajatus siitä millaiselta infrapunavalon näytti videokameran silmin. Pidin ehdottoman tärkeänä näkymättömän valosuunnittelun tekemistä, ei kuviteltuna, vaan konkreettisenä tekona, vaikka minun oli pitkään vaikea perustella sitä älyllisellä tavalla itselleni tai työryhmälle. Nämä näkökulmat ja niistä aukeavat kysymykset valon, pimeyden ja näkyvyyden rooleista esityksessä muodostivat yllättävän lujan oljenkorren, joka palautti minut vaikeuksien ilmaantuessa aina takaisin reitille.

Työskentelyä kuvasi kokonaisuudessaan parhaiten termi: kysyminen. Kysyminen loi *Pimeä projekti* -esityksen tapauksessa rennompaa suhdetta vastauksen saamiseen tai ratkaisujen hakemiseen. Siinä missä perinteinen kysymys olettaa aina vastauksen löytyvän, tai olevan olemassa, kysyminen osoittautui enemmän tavaksi oleilla määrittelemättömän aiheen tai muuttuvien ja hapuilevien kysymysten äärellä. Kysyminen ei vaatinut kuin asettumisen samaan piiriin aiheen kanssa. Jo läsnä oleminen oli aihetta kohti kulkemista. Aihetta kohti kulkeminen oli lähin vastine lopputulokselle. Se oli riittävä vastaus. Ensimmäisessä tohtorintutkintoni taiteellisessa osassa, *Kudelmassa*, esityskonseptin perustaminen ja vetäminen tähtäsi samaan suuntaan kuin *Pimeä projekti* -esityksessä, mutta valon tutkimisen sijaan kysymiseni kiinnittyi enemmän valosuunnittelijan työskentelyrooleihin. *Pelto – ankara moraaliteetti* ja *Varjojen huone* -esitysten kohdalla työskentely oli suvaitsevaa ja dialogista, ne eivät perustuneet *Pimeä projektin* tavoin valosuunnittelusta lähtevälle kysymiselle.

Siinä miten valosuunnittelun problematiikka ohjasi *Pimeä projektissa* -esityksen syntymistä ja työskentelyä, havaitsen yllättävän yhteyden *Kudelma* -tanssiesitystä edeltäneeseen demoesitykseen, jonka toteutin Teatterikorkeakoulussa keväällä 2002. *Trippel Flipper* -kokeiluesitys sisälsi samankaltaisen asetelman: kehitin ja toteutin esityksen visuaalisen kehyksen vaikutusta tutkivan esityskonseptin, jossa samaa koreografiaa toistettiin erilaisessa valaistuksessa. Jälkeenpäin arvioituna huomaa ohittaneeni monia mahdollisuuksia, jotka olivat demoesityksen valmistamisessa suoraan edessäni. *Trippel Flipper* -esityskokeilussa valosta ja valosuunnittelun kysymyksistä lupaavasti lähtenyt esityskonsepti tyypistyi toteutuksessaan tarpeeseeni tuottaa tuttuja ja hyväksyttyjä esitysmuotoja. Sama suhde teosmuotoon periytyi tietyllä tavalla myös *Kudelma* -tanssiesitykseen, vaikka kyseisessä teoksessa päällimmäiset työkysymykset liittyivät tietoisesti enemmän työskentelyyn ja työskentelyrooleihin. Katu-uskottavuuden saavuttaminen suhteessa ammattikenttään vaikutti vielä selvästi näissä tutkimustoimintani varhaisissa käytännön osuuksissa. En osannut vielä silloin hyväksyä sitä, että haastava kysymys voi tuottaa haastavan muotoisia esityksiä. *Pimeä projekti* -esityksessä olin jo kypsytynyt tässä suhteessa, olin valmis kiinnostumaan vaikeista ja hankalista asioista. Osasin tunnistaa helpommin oleelliset ja kantavat asiat, pelkoihin ja turhautumiin liittyvistä hetkellisistä motiiveista. Olin valmis kysymään, kuten T. S. Eliot ilmaisee²⁶⁰, vailla toivoa tyydyttävästä vastauksesta; olin valmis seuraamaan kysymyksiä ja kunnioittamaan niiden luonnetta lopputuloksessa.

Pyrkimykseni valosuunnittelukonseptin ja esityskonseptin yhdistämiseen tohtorintutkintooni kuuluvissa taiteellisissa töissä saavutti *Pimeä projektissa* pisimmälle viedyn ja tasapainoisimman päätepisteen. Taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta *Pimeä projekti* lähensi tutkimuksellisia ja taiteellisia kysymyksiä. Näin ollen esitys osaltaan havainnollistaa kokemuksellisella tavalla sitä, mitä valosuunnittelun hakeutuminen omille rajoilleen tarkoittaa. Koen, että *Pimeä projekti* eteni aikaisempiin kolmeen työhöni verrattuna lähimmäs tutkimuksellista keskustelua, menettämättä omaa laatuaan esityksenä ja taideteoksena. Rohkeampi käsittelytapa mahdollisti paremman keskusteluyhteyden taiteellisen työskentelyn ja tutkimuksen välille.

260 ”...odota vailla toivoa sillä toivo toivoisi vääriä asioita...” (Eliot 1988, 154)

V: Yhteenvedtoa ja johtopäätelmiä

Olen jäsentänyt tutkimusprosessissani syntynyttä ymmärrystä opin- ja taidonnäytteeni selvitysoosan kolmessa asiakokonaisuudessa: *Toisenlaisia toimenkuvia*, *Dynaaminen staattisuus* ja *Näkyvä pimeys*. Asiakokonaisuudet ovat tulosta pyrkimyksestäni tuoda esiin useita vaihtoehtoisia tapoja valosuunnittelun tekemisessä. Kukaan niistä olisi tarjonnut riittävästi materiaalia opin- ja taidonnäytteen näkökulmaksi, mutta yhden näkökulman esittely olisi antanut ristiriitaisen viestin toisin tekemiseen liittyvästä vaihtoehtoisuudesta. Vaihtoehtoisuus on monikollista. Ilmensen sitä esseistisellä kirjoitusotteella, jossa toisin tekeminen yhdistää kolmea näistä näkökulmaa. Koska oli tärkeää jäsentää ”ensin tekeminen” ennen kuin siihen nähden voi toimia toisin, ammatillisista käytännöistä muodostui olennainen vertailukohta. Oma toisin tekeminen peilautuu tutkimukseni taiteellisissa osissa tähän taustakartoitukseen. Lisäksi toin näkökulmakohtaisesti mukaan erilaisia tutkimuksellisia, esitysteoreettisia, suunnittelumetodologisia ajatuksia havaintojeni tueksi. Kolme asiakokonaisuutta perustelevat esitysesimerkkien avulla toisin tekemisen merkityksen valosuunnittelun taiteelliselle elinvoimaisuudelle.

Valosuunnittelijan toimenkuvat laajentuvat ja lisääntyvät

Toisenlaisia toimenkuvia -osassa käsittelin valosuunnittelijan toimenkuvan muutoksia tutkimukseen kuuluvissa esityksissä. *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Varjojen huone* -esityksissä laajensin valosuunnittelijan perinteisen kapeaa toimenkuvaa lavastuksen ja tuotannollisen osavastuun suuntaan. *Kudelma* ja *Pimeä projekti* -esityksissä toimenkuvani laajeni useisiin rinnakkaisina pidettäviin tehtäviin, jotka liittyvät perinteisesti ohjaajan, koreografin, tuottajan ja lavastajan toimenkuviin.

Pelto – ankara moraliteetti -esityksessä perinteisen toimenkuvan sisällä valosuunnittelu sai enemmän liikkumatilaa, koska rahoitin omaa työskentelyäni ja valomateriaalejani. Se, että työryhmä hyväksyi tutkimukselliset tavoitteeni osana teosta, antoi lisävapauden toisenlaisille ratkaisuille. *Varjojen huoneessa* valosuunnittelijan toimenkuvani laajentui perinteisellä tavalla lavastus- tai ”tilasuunnittelu”-vastuun suuntaan. *Varjojen huoneessa* valosuunnittelija-lavastajan toimenkuvaani laajensi asemani koreografin luottamana, tuttuuna työparina. Pääsin vaikuttamaan tuotannon rahoituksen ja aikataulujen päätöksenteossa sekä tiedotuksessa. Valosuunnittelijan toimenkuva laajeni selvästi tuotannollisen ja taloudellisen vastuun suuntaan. Rahoitin jälleen omaa työskentelyäni, mutta kauttani kanavoitui myös rahoitus videosuunnittelijan työskentelyyn, sekä lavastuksen videototeutuksen erityismateriaaleille.

Kudelma ja Pimeä projekti -tuotannot laajensivat valosuunnittelijan toimenkuvaa yhä useampaan suuntaan. Pohdin, voiko laajennuksia pitää valosuunnittelun *toimenkuvien laajennuksina*, vai niille *rinnakkaisina lisätoimenkuvina*, joista valosuunnittelija kantoi vastuuta. *Kudelma ja Pimeä projekti* -esityksissä lavastuksen suunnittelu edusti laajentumista, joka on lähellä valosuunnittelijan toimenkuvaa. Toimintani koollekutsujana, työryhmän vetäjänä ja tuotantojen taloudellisena vastaavana liittyi sen sijaan enemmän perinteiseen ohjaajan tai koreografin toimenkuvaan. Toimenkuvan laajentumiset eivät enää suoraan liittyneet valosuunnitteluun visuaalisena suunnitteluna. Vastuu rinnakkaisista toimenkuvista suuntasi voimavarojani enemmän esityskokonaisuuden kehittämiseen ja koordinointiin. Henkilökohtaisten voimavarojen hajauttaminen näkyi erityisesti *Kudelman* kohdalla sen valosuunnittelutoteutukseen liittyvän toisin tekemisen kehittymättömyytenä verrattuna kolmeen myöhäisempään tuotantoon. *Kudelmassa* toisin tekeminen liittyi rajatusti toimenkuviiin ja työskentelytapoihin.

Ajatus siitä, että toisin tekeminen toteutui ”ainoastaan” toimenkuvien tasolla, eikä valosuunnittelun visuaalisessa lopputuloksessa, tuo esiin yksipuolisen käsityksen toiminnan ja lopputuloksen suhteesta. Esitysten tekemisen toimintakulttuurissa valosuunnittelun lopputulosta arvioidaan ja arvostetaan enemmän kuin sitä edeltänyttä prosessia. Toimenkuvan muutosten näkökulma tuo esille sen, että *valosuunnittelu ei ole pelkästään visuaalista lopputulosta, vaan toimenkuvat ja työskentelyroolit vaikuttavat osana sitä*. Näin ollen on luontevaa olettaa, että työskentelyn toimintakulttuureihin liittyvät tekijät vaikuttavat myös taiteelliseen lopputulokseen. Jokaisessa taiteellisessa osassa laajentuneet ja rinnakkaiset toimenkuvat avasivat valosuunnittelun tekemiselle tavallista enemmän liikkumatilaa. Toimenkuvien muutosten raivaamalla liikkumatilalla oli myös vaikutuksensa esitysten visuaaliseen ja tila-ajalliseen lopputulokseen.

Toimenkuvien laajentumisien lisäksi itselleni tärkeäksi havainnoksi muodostui kahden visuaalisen suunnittelijan tiivis yhteistyö. On tavallista, että valosuunnittelija työskentelee tiiviisti taiteellisen ennakkotyöryhmän ja usein erityisesti lavastajan kanssa. *Varjojen huone* -esityksessä tiivis työskentely sai kuitenkin uuden merkityksen kun valo- ja videosuunnittelijan ratkaisut kietoutuivat visuaalisesti toisiinsa. Kutsun tätä yhteistoimintaa jaetuksi suunnitteluksi. Valo- ja videosuunnittelun yhteinen tavoite oli häivyttää niiden välistä rajaa, mutta lähes saumattoman lopputuloksen julkinen arviointi toi esiin ongelmia: kiitosten kohdentuminen väärin tekijöihin toi esiin yhteistyötä tehneiden suunnittelijoiden tarvetta erottautua omalla työllään ja saada osuudestaan kiitosta.

Kokemukseni jaetusta suunnittelusta kriiseineen ja onnistumisineen tuo esiin epäilyksiä taiteellisen ryhmätyöskentelyn lähes myyttisestä eetoksesta. Käsitys koskee sekä työskentelyä, että lopputulosta. Oli organisoitumismalli hierarkkinen tai tasa-arvoinen, kaikkien odotetaan ”puhaltavan yhteen hiileen”. Yhteinen ponnistelu ei kuitenkaan aina tuota osallistuneille tunnustusta samassa suhteessa kuin he olettavat. Tavoitteena on saumaton kokonaistaideteos, mutta silti jokainen osa-alue ja siitä vastaava taiteilija haluaa tulla nähdyksi ja arvostetuksi. Yhtenäinen rintama rakoilee kun kokonaisuuden arvioinnissa osa-alueiden aikaansaannoksia ei tunnusteta tai arviointi koetaan epäoikeudenmukaiseksi. Eetos osatekijöitään etevämmästä yhteisestä lopputuloksesta on hauras kudos; se on alttiina yhtä monille odotuksille ja pettymyksille kuin mitä työryhmässä on jäseniä. Paras lääke niitä vastaan on avoin keskustelu työryhmätyöskentelyn puitteista, toimintatavoista ja toimenkuvista, erityisesti työskentelyn alussa. Yhteisiä käsityksiä on syytä tarkistaa myös työprosessin aikana.

Valosuunnittelijan toimenkuvien ja työskentelyroolien monistuminen sisältää väistämättä kysymyksen ammattitaidon pinnallisuudesta. Missä määrin yhden erikoisosaajan halu toisenlaisiin toimenkuviin johtaa ongelmiin uusien tehtävien synnyttämien tiedollisten ja taidollisten haasteiden tasolla? Miten laajat yleisosaajat selviytyvät tilanteista, joissa tarvitaan erityistaitoja? Ovatko ensin mainitut ammatillaisia, joista tulee toisessa työroolissa harrastelijoita? Voiko yleisosaaja tavoittaa ammattilaisen tason? Asenteet harrastuksiin paneutumisen vakavuutta kohtaan ovat yleensä jäykistyneitä. Psykologi Mihaly Csikszentmihalyin (2005, 205–206) mukaan sanat amatööri ja diletantti antavat nykyään käsitteinä kielteisen kuvan ihmisestä, joka ei täytä mittaa tai ammatillista tasoa. Alun perin amatööri (latinan *amare*, rakastaa) tarkoitti kuitenkin ihmistä, joka rakasti tekemäänsä. Diletantti henkilö sai puolestaan jostain toiminnasta iloa (latinan *delectare*, saada iloa). Innostus, kiinnostus ja työn ilo eivät kenties aina riitä, mutta ne edesauttavat huomattavasti löytämään ratkaisuja toisenlaisten toimenkuvien ammatillisissa haasteissa. Ammattitaito ilman motivaatiota ei puolestaan aina kanna tilanteissa, joissa tuttuja toimintatapoja on pakko muuttaa. Jyrkkä kahtiajako amatööreihin ja ammattilaisiin on epätarkoituksenmukaista.

Luoviin ammatteihin liittyy olennaisesti kyky ja motivaatio ajatella aikaisempien rajojen ohi ja yli. Nykyesitysten muotojen ja tavoitteiden vilkkaampi liikehdintä asettaa selviä haasteita kaikille työryhmien jäsenille. Ajattelen osallisia, myös valosuunnittelijoita, tällöin *ammattimaisina diletantteina*²⁶¹, jotka joutuvat tai haluavat

261 Seemiläisten kielten ja kulttuurien tutkija Hannu Juusola (2011, 57) arvioi Edward Saidin toimintaa diletanttina kirjallisuuden tutkijana: ”[...] hän erehtyy usein. Samasta syystä

joutua alituiseseen uusien ratkaisujen tai haasteiden eteen. Toisenlaiset toimenkuvat saavat positiivisen merkityksen, koska perinteiden ja vakiintuneiden käytäntöjen vaikutusvalta vähenee. Ammattimaisena toimintana tämä tarkoittaa pyrkimystä ajatella asiat uudelta pohjalta.

Havaintoni valosuunnittelijan toimenkuvien muutoksista täydentävät joiltain osin näkymiä, joita Elisa Joro avaa 1990-luvulla tekemässään selvityksessä valo- ja äänisuunnittelijan asemasta. Aihepiiri kaipaasi kuitenkin selvästi uuden päivitetyn katsauksen. Työroolien elastisuus on arkipäivää ammattikentässä, mutta ne aiheuttavat edelleen hämmennystä yhdistettynä edelleen vaikuttaviin vakiintuneisiin toimenkuviin ja toimintamalleihin. Työryhmätyöskentelyä, osa-alueiden ja työryhmän jäsenten toimenkuvia voisi olla tarpeen tarkastella myös laajemmin kuin valo- ja äänisuunnittelijoiden näkökulmasta. Kentällä yhteistoiminnan laadut ovat monipuolistuneet, mutta samalla on syntynyt epäselvyyttä rajoista ja mahdollisuuksista. Ilkka Pirttilän ja Pia Hounin (2011) tuore raportti suomalaisen teatterityön nykytilasta ja tulevaisuudenvisioista on hyvä, vaikkakin suppea, avaus oikeaan suuntaan.

Staattisen valotilanteen mahdollisuuksista:

Dynaaminen staattisuus -osassa tarkastelin yhtä pitkäkestoista valotilannetta toisin tekemisenä *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä. Ensimmäinen näytös toteutui yhden staattisen valotilanteen avulla ja toista näytöstä jäseni puolestaan neliskymmentä valotilannetta. Kokemukseni kolme tuntia kestäneestä ensimmäisen näytöksen staattisesta valotilanteesta ei ollut muuttumaton, pysähtynyt tai tylsä. Näennäinen muuttumattomuus sisälsi vaihtelua ja liikettä – sitä saattoi kuvata dynaamiseksi. Olen jäljittänyt tässä osassa niitä tekijöitä, jotka synnyttävät staattiseen valotilanteeseen dynaamisuutta.

Lähdin liikkeelle esittelemällä valosuunnitteluni dramaturgista rakennetta. Voikseni käsitellä staattista ratkaisuani toisin tekemistä ilmentävänä vaihtoehtona, tarkastelin aluksi valotilanteen määritelmiä ja ammattialan käytäntöjä. Valonohjauksen kehityksen, ammattialan toimijoiden käsitysten, valon sommittelun, suunnitteluprosessin, ohjelmoinnin ja ajamisen näkökulmista useiden valotilanteiden käyttäminen ja niiden vaihdokset näyttävät huomattavan vakiintuneelta käytännöltä.

Käyttämäni staattinen valotilanne ei ole kuitenkaan uusi toimintatapa. Monet historialliset esitykset voisivat näyttää valonkäytöltään huomattavan staattisilta

hän näkee kuitenkin paljon sellaista, mitä orientalismin alalle vihkiytyneet eivät ole olleet kykeneviä tai halukkaita näkemään.”

nykypäivän näkökulmasta. Antiikin tragedioiden amfiteattereissa käytetty luonnonvalo mielletään staattiseksi, mutta tragediat saatettiin ajoittaa päivänvalon muutosten mukaan, jolloin esityksessä hyödynnettiin esimerkiksi auringonlaskua. Tällöin esitysten valonkäyttöön liittyi muutoksen ajatus, jolla oli esteettinen ja tunnelmallinen motiivi (Bergman 1977, 28).

Staattisen valotilanteen näkeminen dynaamisena vaihtoehtona saa tukea myös uudemmissa käytännöistä, kuten Hans-Thies Lehmannin (2009) staattisen näyttämökuvan kuvauksesta Einar Schleefin *Salome* -esityksessä. Käytin apunani Lehmannin hahmotusta draaman jälkeisestä teatterista, ja siihen liittyviä rinnasteisuu-den, simultaanisuuden ja kuvatilán näkökulmia. Vertailin *Pelto – ankara moraliteetti* -esitystä Lehmannin käsityksiin draaman jälkeisen teatterin tavasta synnyttää *kuvajallista asennetta, joka eroaa staattisuudellaan draamallisesta liikkuvuudesta*. Valosuunnittelija Richard Palmer hahmottaa valon liikettä ja rytmiä myös *staattisessa (static) näyttämösommittelussa*. Palmerin mukaan riittävän dynaamiseksi rakennettu staattinen kompositio tuottaa kokemuksen liikkeestä. (Palmer 1985, 111–112)

Staattisen valotilanteen dynaamisuutta rakentaa osaltaan esityksen *suhde katsojaan* tämän liikkussa tilassa. Tarkastelin myös *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ympäristönomaisen tilankäytön vaikutuksia staattiseen valotilanteen vastaanottoon, sekä käsittelin arkkitehtuurin näkökulmasta havaitsijan liikkeen synnyttämiä ajallisia ja visuaalisia muutoksia. Tämän jälkeen pohdin liikkumattomuutta Anthony Howellin (2002) esitystaiteeseen liittyviin käsityksiin pohjautuen.

Tarkastelin lisäksi havaintojani staattisesta valosuunnittelusta yhdeksän näkökulman avulla, jotka kohdistuivat staattisen valosuunnittelun *dynaamiseen sommitteluun, lisääntyviin katsomisen näkökulmiin, rinnasteisuuden ja simultaanisuuden ilmentymiin sekä valoesineisiin, ja staattisen valotilanteen ohjelmointiin ja ajamiseen, valosuunnittelijaan katsojana, katsojaan valotilanteen muodostajana ja esiintyjän muokkaamaan valotilanteeseen*.

Pelto – ankara moraliteetin kolmen tunnin pituinen valotilanne tuntui yhdistävän kahta, toisilleen vastakkaista ajallista strategiaa, jotka vaikuttivat samaan aikaan ja rintarinnan. Tämän pohjalta staattisuus ja aktiivisuus lähestyivät toisiaan siinä määrin, että voin puhua dynaamisesta staattisuudesta. Dynaamista sommittelua synnyttivät katsomisen näkökulmien lisääntyminen sekä rinnasteiset ja simultaaniset esitystapahtumat. Esityksen ympäristönomainen tilankäyttö sulautti näyttämön ja katsomon toistensa lomaan. *Näyttämökuvia muodostui jatkuvasti, katsojan kääntäessä katseensa, kääntyessään toiseen suuntaan ja vaihtaessaan tarkkailupaikkaa*. Ensimmäisen näytöksessä yhtä valotilannetta ei ollut tarpeen ”ajaa” valopöydästä, joten en voinut valosuunnittelijana vaikuttaa esitystapahtuman visuaaliseen laatuun ja

ajoituksiin siten kuin yleensä. Valotilanteiden sopivuus tai sopimattomuus esitykseen sai merkityksen katsojan näkökulmasta. Koska katsojan päätettävissä oli, millä hetkellä huomio vaihtui kohteesta toiseen ja kauanko tämä näkökulma säilyi kiinnostavana, häntä saattoi pitää myös valotilanteen ajajana. Katsojien havainnossa muodostuvat valotilanteet toteutuivat näin orgaanisemmin suhteessa toimintaan ja pakottomammin suhteessa sen vastaanottoon kuin perinteisessä valotilanneajattelussa. Staattisen valotilanteen muutoksen dynamiikkaan vaikuttivat myös esiintyjät. Esiintyjä pystyi vaikuttamaan ensimmäisen näytöksen valotilanteeseen, esimerkiksi nostamalla luokkuja, joiden peilipinta heijasti heittimien valokiilan tilaan. Esiintyjän operoimat kääntyvät lamellit, luukut, tasot ja liukuseinät toimivat omalla tavallaan mekaanisina himmentiminä, jotka muuttivat staattista valotilannetta.

Olen kiinnittänyt huomiota *Dynaaminen staattisuus* -osan lopussa valosuunnittelutoiminnan tyypillisiin pyrkimyksiin ennakoida ja hallita esityksen visuaalista ja dramaturgista kokonaisuutta. Tämänkaltaisen hallinta korostaa valosuunnittelijan toiminnan aktiivisuutta, päämäärätietoista tapaa, jolla hän ottaa huomioon esityksen eri osa-alueita ja tekijöitä, sekä tarjoaa ratkaisuja. Toiminnallisuuden odotus ulottuu myös esitystapahtumaan. Staattinen valotilanne, jossa kukaan ei ”aja” valopöytään talletettua ohjelmointia, saa valosuunnittelijan näyttämään toimettomalta. Valotilanteen vaihdoksille perustuva valodramaturgia hyväksytään helpommin osoitukseksi valosuunnittelijan työskentelystä kun taas staattinen valotilanne herättää epäilyksen vähäisestä työpanoksesta. Valotilanteiden ohjelmointi ja ajaminen vaativat sekä taitoa että työtä. On kuitenkin virheellistä olettaa staattisen valotilanteen toteutuvan lähtökohtaisesti vähäisemmällä vaivalla ja suunnittelutaidolla. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ennakkosuunnittelu oli perusteellista: noin vuoden kestänyt valmistautuminen sisälsi valon ja tilan digitaalisia mallinnuksia ja materiaalikokeiluita.

Hallinnan vähentämisen toiveeni liittyy myös ammattialan pyrkimyksiin korostaa osa-alueen ja suunnittelua tekevän henkilön tarpeellisuutta. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä ensimmäisen näytöksen yksi valotilanne näytti tästä näkökulmasta vähäisemmältä ratkaisulta kuin toisen näytöksen nelisenkymmentä valotilannetta. Taiteelliseen merkittävyyteen ja työmäärään perustuva työskentelyn arvottaminen saa tukea perinteisen teatteri- ja tanssitaiteen piiristä, joissa valon muutokset ovat tärkeä ohjauksen ja koreografian dramaturginen keino. Vastuualueen taiteellisen merkittävyyden tai työmäärän väheneminen voi perinteisestä näkökulmasta herättää pelkoja valosuunnittelun aseman heikentymisestä. Tällöin on kysyttävä, muodostuuko ammattialan aseman turvaamisesta tärkeämpi tehtävä kuin valosuunnittelun keinojen kriittisestä punnitsemisesta suhteessa esityskonseptiin? Johtaako etabloi-

tumiseen takertuminen kyseenalaiseen tarpeeseen toteuttaa esitykseen sopimattomia ratkaisuja? Taiteellisen identiteetin rakentaminen ja aktiivisuuden ulkoinen osoittaminen voivat muodostua tällöin oman taiteen tekemisen esteiksi. Asia ei ole kuitenkaan yksinkertainen. Kentällä toiminnan laajuuden osoittamisella on toisinaan todellisia vaikutuksia toimentuloon, esimerkiksi palkkion määrään.

Valotilanteiden vaihdoksiin pohjautuva valodramaturgia ei sovi kaikkiin esityskonsepteihin. *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksen ensimmäisen näytöksen ympäristönomaisesti jäsennelty esitysympäristö olisi muodostunut hyvin toisenlaiseksi, mikäli sitä olisi jaksotettu ja rajattu valotilanteiden avulla. Uudet vaihtoehdot eivät saa kuitenkaan olla itsetarkoituksellisia. Staattinen valodramaturgia ei myöskään palvele kaikkia esitysmuotoja ja konsepteja. Jos olisin *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä toteuttanut toisen näytöksen kuten ensimmäisen, esityskokonaisuuden dynamiikka olisi muuttunut ja vienyt pohjaa aamu- ja iltanäytösten tavoittelulta erilaisuudelta. On tärkeää huomata, milloin vakiintuneesta toimintamallista on syytä luopua.

Teatterin, tanssin, esitystaiteen ja nykysirkuksen virtaukset ovat 2000-luvulla tuoneet monimuotoisuutta myös suomalaiseen esittävien taiteiden kenttään. Tekijät ja teoslajit ovat saaneet vaikutteita toisiltaan mikä haastaa esitysmuotoihin liittyviä konventioita myös valosuunnittelun osalta. Kysymys esityksen aika- ja tiläkäsityksestä ja sen yleisösuhteesta koskee myös valosuunnittelua. Tämänkaltaisen muutospaine näkyi *Pelto – ankara moraliteetti* -esityksessä siinä, miten esitysmuoto, dramaturgia ja katsojasuhde edellyttivät valosuunnittelutani toisenlaisia ratkaisuja. Staattisen valotilanteen tarkastelun ulkopuolelle rajaamani valon ohjaukseen perustuva dramaturginen käyttö, on kiinnostava aihe. Ennakoinnin tai ennakoimattomuuden suhde ajoituksiin, nopeuden laatuihin, rytmeihin ja esityksen ”tapahtumiseen” liittyy oleellisesti valosuunnittelun esityssuhteeseen. Tämä avaa mahdollisuuksia jatkotutkimukselle.

Staattisen valotilanteen rakentaminen ja ”ajaminen” nostaa esiin huomion siitä, miten laajasti valosuunnittelun ohjausteknologiset välineet perustuvat oletukseen esityksen muuttuvasta ajallisesta rakenteesta. Niiden avulla voi hyvin toteuttaa staattisen valotilanteen, mutta laitteiden ominaisuudet ylläpitävät lineaarista ja muuttuvaa valodramaturgista toimintamallia. Tämä saa ajattelemaan välineiden ja teknologian roolia valosuunnittelua määrittävänä puitteena, joka ohjaa tiettyihin ratkaisuihin. Toimitaanko tulevaisuudessa edelleen valmistajien ”esivalitsemien” teknologisten ratkaisujen pohjalta, jossa joustavuus edellyttää monipuolisimman ja kalleimman laitteiston hankkimista. Kun työvälineen väitetään sopivan kaikkeen, tulee entistä tärkeämmäksi valpastua välineen sisältämien ajattelutapojen suhteen.

Voisi olla hyödyllistä tarkastella miten valosuunnittelun nykyaikaiset välineet soveltuvat nykyaikaisiin tarpeisiin. Tämä avaa myös kysymyksiä tarkoituksenmukaisesta ohjausteknologiasta ja sen käyttöön liittyvistä ajatusmalleista, sekä improvisoinnista tapahtumisen hetkessä. Ajassa kiinni pysyminen ei liity pelkästään teknologiaan. Muutosten ja vaihtoehtojen havaitseminen on tärkeää useilla tasoilla, mikäli valosuunnittelu haluaa pysyä mukana esittävien taiteiden kehityksessä.

Näkyvyyden kyseenalaistamisesta:

Näkyvä pimeys -osassa olen käsitellyt näkyvyyden ja pimeyden suhdetta valosuunnitteluun *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esityksissä. Edellisessä varjot ja pimeät alueet olivat osa esityksen visuaalista sommittelua ja tila-ajallista dynamiikkaa. Jälkimmäisessä esityksessä asetin pimeyden esityskonseptin keskeiseksi materiaaliksi, jonka ehdoilla valosuunnittelu ja muut osa-alueet rakentuivat.

Neljännän osan otsikko on sama kuin kuvataiteilija Teemu Mäen (2005) *Näkyvä pimeys* esseekokoelmalla. Siinä missä Mäki viittaa paradoksaalisella nimellä ole-massaolomme synkkäsävyiseen tarkoituksettomuuteen (Mäki, 2005, 59;68), tarkoitan otsikolla *Pimeä projekti* -esityksessä koettavissa ollutta paradoksia. Esityksen pimeys on nostettu ”esille” aiheeksi, materiaaliksi ja näyttämöolosuhteeksi, johon suuntaamme tottuneesti silmämme, teatterin ”katsomisen” tradition ohjaamana. Esityksen valokeilassa on tällä kertaa pimeys. Nimeen liittyvä paradoksi ilmeni myös toisella tavalla *Pimeä projekti* -esityksessä. Esitystilan pimeiden kohtausten aikana infrapunavalaistus ja sille herkät valvontakamerat tekivät pimeyden näkyväksi tavalla joka ei tuhonnut sitä. Pimeyttä läpäisevä videokuva oli nähtävissä esitystilan ulkopuolelle sijoitetuissa monitoreissa.

Kulttuurisesti pimeyteen heijastuu negatiivisia mielikuvia, arkaaisia pelkoja ja turvattomuuden tunteita, jotka nousevat esille esimerkiksi julkisten alueiden valaistukseen liittyvissä keskustelussa. Esittävien taiteiden alueella pimeyttä on hyödynnetty näyttämön korostamisen apuvälineenä aloittamalla ja päättämällä esitys pimeyteen. Lyhyet pimeät jaksot ovat myös tavallinen dramaturginen apuväline. Esiintyjäntöön, ohjauksen, lavastuksen ja pukusuunnittelun näkökulmasta edellä mainitut pimeyden käyttötavat ovat hyväksytyjä, mutta pimeyden laajempi käyttäminen riistää niiltä visuaalisten merkitysten välittämisen keinot. Useat osa-alueet vaativat, että valosuunnittelu tekee ne vähintään näkyviksi.

Asettamalla pimeyden ”näkyviin” osana esitystä, olen päässyt käsittelemään valosuunnittelun suhdetta näkyvyyteen. Samalla nousee esiin valosuunnittelun vaiku-

tusvalta suhteessa muihin esitysten osa-alueisiin. Koska esityksen vastaanottaminen ja sen useimmat osa-alueet ovat lähtökohtaisesti riippuvaisia näkyvyydestä, valosuunnittelun odotetaan palvelevan niiden tarpeita. Näkyvyys ei ole esityksessä pelkästään valosuunnittelua koskeva kysymys, vaan se liittyy jo antiikin teatterin perua olevaan yleisösuhteeseen, jossa théâtron tarkoittaa katsomisen paikkaa. Tätä näkyville asettamisen perintöä tukee länsimainen visuaalinen kulttuurimme sekä sen suhde tietoon ja todistamiseen, jossa näköaisti näyttölee yhä tärkeää roolia. Esittävä taide ei ole juuri muuttanut suhdettaan näköaistiin ja näkyvyyteen: esitykset tehdään edelleen katsottaviksi. Pimeässä tapahtuva esitys sähköistää totutut käsitykset teatterista, tai muista esittävien taiteiden muodoista, katsomisen paikana ja katsottavana tapahtumana.

Valosuunnittelussa suhde pimeään on perinteisesti ollut myönteinen, koska tumuus-valoisuuskontrastit, varjot ja pimeät alueet ovat olleet tärkeä tekijä muiden tavoitteiden saavuttamisessa. Adolphe Appian kirjoituksissa esiintyvät sekä näkyvyyttä tuottava diffuusi, että varjoja ja valon suuntia synnyttävä, luova valon käytön tapa (Beacham 1994, 60–61). Stanley McCandless kirjoittaa 1930-luvulta peräisin olevassa valaistusmetodioppaassaan kontrolloidusta näkyvyydestä, mitä hän pitää edistyskenä suhteessa historiallisten esitysten tasaiseen valaisutapaan. (McCandless 1985, 13). Monet valosuunnittelun oppikirjat liittävät näkyvyyteen ajatuksen sen hallinnasta tai valikoivuudesta. Gösta Bergman ehdottaa, että 1900-luvun alun valodramaturgian suhdetta näkyvyyteen voisi kutsua pimeyden dramaturgiaksi, koska kontrastisen näyttämöestetiikan lisäksi modernin draaman aiheet liittyivät usein valon ja pimeyden taisteluun. (Bergman 1977, 366)

Valosuunnitteluratkaisuillani on ilmeinen yhteys valosuunnittelun ”varjoisaan” perinteeseen. *Varjojen huone* ja *Pimeä projekti* -esitykset ovat kuitenkin eniten velkaa valosuunnittelija Richard Palmerin huomautukselle antivalosuunnittelusta. Antivalosuunnittelulla Palmer tarkoittaa sitä, miten rajaaminen ja näkyvyyden säätely ovat tärkeä osa valosuunnittelua. Antivalosuunnittelussa suunnitteluprosessin tulisi alkaa pimeiden ja varjoisten alueiden määrittämisestä (Palmer 1985, 5). *Varjojen huone* -esityksessä sovelsin Palmerin ajatusta suoraviivaisesti leikittelemällä varjoilla ja pimeällä takanurkka-alueella. *Pimeä projekti* -esityksen kohdalla vein lähestymistapaa Palmerin ajatusta pidemmälle valmistaakseni esityksen, joka tapahtui osittain pimeässä, jopa valosuunnittelun osalta.

Olen käsitellyt *Pimeä projektin* valosuunnittelua esitystilan, lavasteiden ja dramaturgian näkökulmista, sekä tarkastellut siihen liittyvän valaistuksen havaitsemista. Lisäksi olen avannut käyttämäni infrapunavalosuunnittelun ja siihen liittyvän valvontakamerajärjestelmän erityispiirteitä. Infrapunavalo käyttäytyy tavallisen valon

tapaisesti lukuun ottamatta kahta asiaa: se ei toista värejä eikä sitä voi nähdä paljaalla silmällä. *Pimeä projekti* -esityksessä infrapunavalaistus ei näin ollen tuhonnut pimeyttä vaan valosuunnittelu ja pimeys toteutuivat samaan aikaan. Infrapunavalon vaikutusta oli kuitenkin mahdollista havainnoida sille herkkien valvontakameroiden avulla. Monitoreille ja lavastepinnoille projisoidut kamerakuvat tilasta olivat ajoittain osa esitystä, jolloin ne muodostivat esityksen valosuunnittelun näkyvän tason. Teknologisen järjestelyn avulla toteutin valosuunnittelun paradoksin – pimeys tuli näkyväksi. Samalla kun infrapunavalosuunnitteluni mahdollisti täydellisen pimeyden säilymisen, kunnioitin omalla toiminnallani kirjailija Junichiro Tanizakin toivetta pimeyden suojelemisesta taiteen alueella.

Valosuunnitteluni *Pimeä projektissa* toi esiin myös useita esityksen vastaanottamiseen liittyviä kiinnostavia puolia. Olen käyttänyt vastaanoton näkökulman käsitelyssä omien havaintojeni lisäksi muutamilta katsojilta saamiani kirjoituksia heidän kokemuksestaan. Niiden lisäksi olen hyödyntänyt näyttelijä Tuukka Vasaman kahta esiintyjän kokemusta käsittelevää artikkelia. Kokemuksissa tulee esiin poikkeuksellisen tilanteen aiheuttama jännitys, jopa ahdistus, kun katsojat huomaavat tulleen lähes täydelliseen pimeään. Jotkut kokivat pimeään ympäristön vapauttavana ja aisteja herkistävänä. Kuulo- ja tuntoaisti täydensivät nopeasti tilaan liittyvää informaatiota. Katsojat kertoivat myös, että pimeässä he tulivat intensiivisesti tietoiseksi omasta minuudestaan ja ajatuksistaan. He myös pohtivat suhdettaan muihin tilassa hapuileviin kanssakatsojiin ja esiintyjiin, joihin he tahattomasti törmäsivät, ja joita he eivät välttämättä pystyneet erottamaan toisistaan.

Se, miten olen tutkimuksessani kyseenalaistanut näkyvyyden asemaa valosuunnittelun esityksellisenä funktiona, voisi ohjata kysymään myös muiden funktioiden asemaa esityksessä. Tällöin voisi tutkia toisin tekemisen mahdollisuuksia muissa Palmerin (1985, 5) listaamissa funktioissa: annettujen olosuhteiden tukemisessa, näyttämökuvan värittämisessä, tilan ja siinä olevien objektien muotoilussa, huomion kohdistamisessa, näyttämökuvan kompositiossa, esityksen rytmittämisessä, tyylin esiintuomisessa ja tukemisessa, sekä tunnelman luomisessa. Samalla tarjoutuisi mahdollisuus arvioida, missä määrin funktiot pitävät yhä paikkansa – vai muodostuuko valosuunnittelulle esityksissä muunlaisia käyttötarkoituksia, kuten Markku Uimosen provosoiva ehdotus sisällöttömyyden kompensoinnista (Uimonen 1992, 248–249)?

Pimeä projekti havainnollisti sen, että valosuunnittelu tai siihen liittyvä kysymys voi myös olla esityskonseptin lähtökohta. Näkyvyyden ja pimeyden kysymys ei rajoittunut ainoastaan valosuunnittelun alueeseen, vaan se vaikutti voimakkaasti koko esitykseen: se pakotti haastamaan näyttämöajattelua, esittämisen tapaa ja yleisö-suhdetta. Yhden osa-alueen toisin tekeminen ulottui koko esitykseen.

Pidän *Pimeä projektia* tohtorintutkintoni onnistuneimpana taiteellisenä osana, koska se onnistui luontevimmin yhdistämään valosuunnittelua ja tutkimusta taiteellisen käytännön tasolla. Vaikka käsittelen aihepiiriä kirjallisessa selvitysosassa, näkyvyyden, esityksen ja valosuunnittelun suhde problematisoitui kokemuksellisesti tavalla esityksessä. Moniaistiseen katsojakokemukseen sisältyi paljon puolia, joita on vaikea sanallistaa ja koota yhden taiteilija-tutkijan positiosta käsin. Tällöin taideteos ei ole pelkästään tutkimusaihe, tai -materiaali, vaan se nousee kirjallisen raportin rinnalle tärkeäksi tutkimustiedon muodostamisen ja esittämisen välineeksi. Tässä suhteessa tutkimukseni liittyy taiteellisen tutkimuksen, esityslähtöisen tutkimuksen (practise as research in performance) tai esitys tutkimuksena (performance as research) -perinteen näkökulmiin ja kehittää osaltaan taideteoksen tekemisen ja tutkimuksen vuorovaikutusta.

Näkyvyyden kyseenalaistamisen eleeni vie pitkälle aiheensa käsittelyn, mutta avaa esimerkillään mahdollisuuden muiden vastaavien esityksen perustekijöiden tarkasteluille. Jo se, että *Pimeä projekti* jatkuu yhä, tällä hetkellä kolmannessa esityksellisessä vaiheessaan (*LIGHT NOISE 2012*), todistaa isojen kysymysten tarjoavan ammennettavaa pitkään.

Lopuksi

Tutkimukseni kolme näkökulmaa todistavat sen, että valosuunnittelun käytännöissä riittää tutkittavaa. Kukin niistä avaa laajan sektorin omaan suuntaansa. Työskentelytapoihin, toimintakulttuureihin, identiteetteihin ja ryhmätyöhön liittyy syvemmälle porautuvia kysymyksiä, kuin mitä olen tutkimuksessani voinut käsitellä. Toiminta, havainto ja reflektio ovat kehä, jonka avaamat näkymät eivät polje paikallaan. Tutkimus on jättänyt taiteen tekemiseeni luultavasti pysyviä jälkiä, jotka muistuttavat toisin näkemisestä ja tekemisestä. Laajemmin ajateltuna väitöstutkimukseni tuo oman lisänsä taiteellisen tutkimuksen kentälle Suomessa. Ymmärrykseni toisin tekemisen suhteesta valosuunnittelun vakiintuneisiin käytäntöihin on muodostunut vuorovaikutuksessa taiteellisen työskentelyn kanssa. Tutkimukseni tarjoaa aiheensa lisäksi tietoa taiteilijan käyttämistä tutkimustavoista sekä teorian ja käytännön suhteesta. Tekemäni ratkaisut voivat tarjota vertailukohdan taiteellisen tutkimuksen metodologioiden ja arviointiperusteiden kehittämiseen. Työni laajuutta voi pitää yhtenä kriittisyyttä herättävänä esimerkkinä. 2000-luvun alun taide- ja tiedepoliittiset jännitteet vaikuttivat siihen, että taiteellinen tutkimus ei nauttinut aloittaessani arvostusta tieteellisen tutkimuksen rinnalla. Taiteellisilta osilta odotettiin vakuuttavuutta, joka lisäsi tarkastettavien töiden luku-

määrää ja niiden ammatillisen näytävyyden astetta. Taiteellisten osien lukumäärä kasvatti tutkimuksen kestoa, koska jokainen esitys vaati aikaa tuotantosuunnittelulle, työprosessille ja kokemusten analysoinnille. Tiedostin laajuuden ongelman työni edetessä. En silti vähentänyt esityksiä, koska näin työn alla olevien esitysten porautuvan syvemmälle tutkimukseni aihepiiriin. Mikäli olisin jättänyt toteuttamatta esimerkiksi viimeisen taiteellisen osan, tutkimukseni olisi jäänyt vajaaksi. Jälkeenpäin arvioituna taiteelliset osat olisivat voineet olla joiltain osiltaan rajatumpia tai tiiviimpiä, jolloin niiden käsittely olisi yksinkertaistunut raporttiosassa. Tutkimukseni kartoittaa valosuunnitteluun kohdistuvia muospaineita. Ne liittyvät kokemuksiin mukaan seuraaviin kysymyksiin:

A.) Esitysten valmistamisprosessien perinteiset toimenkuvat ovat saaneet lisääntyvissä määrin rinnalleen toisenlaisia vaihtoehtoja. Valosuunnittelijan työskentely määrittyy kuitenkin pitkälle kapeana erikoisosaajana, jonka ammatinkuva nojaa työntekijän rooliin vakiintuneissa tehtävärakenteissa ja hierarkioissa.

B.) Esitysten katsojasuhde ja dramaturgiset vaihtoehdot ovat monipuolistuneet. Tästä huolimatta esityksen valodramaturgiaa määrittävät sekä valonohjauksen teknis-metodologiset oletukset että kokonaisdramaturgian ja tila-ajallisen katsojasuhteen konventiot.

C.) Esityskonseptin sisältö ja muoto voi muodostua minkä tahansa perinteisen osa-alueen suunnasta. Tällöin perinteinen suhde käsikirjoituksen tai ohjauksen määrittämään sisältöön ja näyttämöllepanoon vapautuu toisenlaisille ratkaisuille, jotka voivat asettaa uudenlaisen vastaanottosuhteen teokseen.

Väitöstutkimuksessani olen vastannut edellä mainittuihin haasteisiin toisin tekemisen avulla. Tällä asenteella toteutetut esitykset tuottivat seuraavanlaisen ymmärryksen:

1.) Valosuunnittelijan toimenkuvan muuttaminen tarjoaa vaikuttamisen mahdollisuuksia. Toimenkuvat eivät pelkästään laajene, vaan ne synnyttävät rinnakkaisia tehtäväkenttiä, joiden hoitaminen osaltaan lisää valosuunnittelijan ilmaisu- vaikutusmahdollisuuksia. Useat toimenkuvat kuitenkin lisäävät myös työmäärää, mikä osaltaan rajoittaa mahdollisuuksien hyödyntämistä.

2.) Valotilanteisiin liittyvän valodramaturgisen ja tila-ajallisen ajattelun toisin tekeminen tuo esiin staattisuuteen liittyviä uusia puolia. Staattisuus näyttäytyy yleisönsuhteen muutoksen myötä dynaamisena ja muuttavana. Visuaalinen ja dramaturginen muutos toteutuu valotilanteiden vaihdosten sijaan katsojan liikkumisen avulla.

3.) *Pimeys esityskonseptin lähtökohtana ja materiaalina tuottaa ratkaisuja, jotka läpäisevät kokonaisvaltaisella tavalla esityskokemusta. Valosuunnittelun toteuttaminen infrapunavalon avulla vie valonkäytön rajat toisille aallonpituuksille, joka mahdollistaa täydellisen pimennetyn esitystilan. Teoreettinen ajattelu havainnollistuu koettavaksi moniaistisesti.*

Väitöstutkimukseni katalysoi omalta osaltaan taiteenalan ammattilaisten kriittistä keskustelua oman taiteensa keinoista ja tavoitteista. Olen koonnut valosuunnitteluun liittyviä määrittelyitä ja paikantanut sen asemaa esittävien taiteiden kentällä. Olen reflektoinut toimintaani, ratkaisujani ja havaintojani käyttäen apuna valosuunnittelun tutkimuksia, historiaa ja oppikirjoja, sekä joitain teatteri- ja esitysteoreettisia lähteitä. Luomalla yhteyksiä eri lähteiden välille avulla olen rakentanut valosuunnittelun alan keskustelumaastoa. Työni luo vähän tutkitulle alalle hahmotuksia ja käsitteitä, jotka tarjoavat tarttumapintoja muille samansuuntaisille tai vastakkaisille näkökulmille. Tutkimukseni antaa viitteitä siitä, että suomalaisessa esittävien taiteiden kentässä olisi tärkeää tarkastella *esityskokonaisuuden merkitystä sekä yhteisen työskentelyn ja teoksen* käsitteitä. Kysymys valmiista, kokonaisesta tai puutteellisesta tulee säännöllisesti vastaan esityksiä tehdessä. Samoin yhdessä tekemisen käytäntöjä tulisi tutkia rohkeasti kaivamalla esiin perinteisten työskentelymallien ja hierarkioiden arkeologiaa, mutta kyseenalaistaen myös tasarvoisten toimintamallien mekanismeja. Tutkimuksessani sivuamani *kollektiivisen asiantuntijuuden* käsite voisi tarjota kiinnostavan näkökulman esitysten taiteellisen työn ja vuorovaikutussuhteiden kartoittamiseen. Alan työyhteisöjen, instituutioiden ja infrastruktuurin kehittäminen edellyttää käsitystä siitä, millaisin toimenkuvin, tavoittein ja työskentelyn pelisäännöin esityksiä tänä päivänä tehdään. Koska nykyhetken uudet virtaukset asettuvat huomisen käytännöiksi, toisin tekemiselle on aina paikkansa. Sen avulla esitykset ja niiden tekijät rakentavat suhdetta omaan aikaansa – vaihtoehtoja unohtamatta.

Kuvaluettelo

OSA II

Kuva 1:	Hahmotus valosuunnittelun oman toimintakulttuurin suhteesta siihen vaikuttaviin tekijöihin esitysten tekemisen toimintakulttuurissa. Valosuunnittelun työroolit, välineet ja koulutus muodostavat toimintakulttuurin, johon vaikuttavat erilaiset esitysten tekemiseen liittyvät puitteet.	57
Kuva 2:	Pelto – ankara moraliteetti -tuotannon mallipalaveri. Lavastaja Kaisa Illukka (keskellä) esittelee lavastuspienoismallia Teatterikorkeakoulun Opetusteatterin henkilökunnalle.	80
Kuva 3:	Trippel Flipper -kokeiluesityksen varhaisia luonnoksia. Havainnollistin luonnoksessa visuaalisen kehyksen vaikutusta kolmen tanssijan muuttumattomiin asemiin nähden.	91
Kuva 4:	Humalisto & Haapala. Muistiinpano Post-it -lapuille tehdystä mind mapista, 27.3.2002. Laput aseteltiin alun perin työhuoneeni seinälle brainstorm-tuokion aikana. Lappujen sijainti seinällä noudatteli käsitystämme asioiden yhteyksistä.	91
Kuva 5:	Esimerkki työryhmäkeskustelujen pohjalta kokoamastani kehittyneemmästä Mind map - hahmotuksesta, joka jäsentää esityksen toimistomaailmaan liittyviä asioita.	92
Kuva 6 ja		
kuva 7:	Kudelman kolmiulotteisesta tilamallista vedostettuja näkymiä. Kuvissa näkyy lopullista tilaratkaisua enemmän ajatus juoksuratojen ilmentämästä yritysmaailman kilpailuhenkisyydestä.	93
Kuva 8:	Humalisto. Varhainen idealuonnoskuva Pimeä projektista 9.4.2004. Kuvassa yleisö on asettunut makuulle katsomaan rakennelman kattoon	94
Kuva 9:	Kirjoittaja, Virpi Juntti ja Jyrki Haapala tarkastelevat Lume-näyttämöllä Kudelma -esitykseen lainattuja kahviautomaatteja taustakankaan edessä. Valosuunnittelijana ja lavastajana koordinoin tuotantoa sekä vastasin pääosin taloudenhoidosta. Talousvastuu kohdistui tanssijoiden apurahoja lukuun ottamatta materiaaliin tuotantokustannuksiin ja yhteistyösopimuksiin. Koreografit, äänisuunnittelija ja osatuottaja rahoittivat työskentelynsä pääasiassa omista lähteistään.	106
Kuva 10:	Jaetun suunnittelun harjoittelua Pelto – ankara moraliteetti -esityksen ennakkosuunnittelussa Teemu Määttäsen kanssa. Esiohjelmoimme valotilanteet 3D-mallinnuksen ja wysivyg-ohjelman avulla ennen näyttämötilaan siirtymistä. Tietokonepohjaisen mallinnuksen yhdistäminen perinteiseen valosuunnitteluun tiivistyi myöhemmin yhteistyöksi media- ja valosuunnittelun saralla Varjojen huone ja Pimeä projekti -tuotannoissa.	109
Kuva 11:	Oikealta: Kaisu Hölttä, Virpi Juntti, ja Riikka Kekäläinen keskellä monitori-laatikoiden rajaamaa näyttämöaluetta, jossa teatteriheittimien valo ja videoprojisointi muodostivat yhtenäiseltä näyttävän valopinnan.	111

OSA III

Kuva 12:	Varhaisesta 3D-mallinnoksesta vedostetusta pohjakuvaluonnoksesta näkyy miten lavastus levittäytyi n. 40 metriä pitkään ja 12 metriä leveään esitystilaan. Esityksen käytössä oli myös Teatterikorkeakoulun laaja lasikattoinen aulatil, joka ei näy luonnoksessa. Kuvan vasemmassa alakulmassa sijaitseva katsomoalue rakennettiin vain toista näytöstä varten; ensimmäisessä näytöksessä sen paikalla oli kivenmurikoista ja peileistä koostuva installaatio.	122
Kuva 13:	Aamunäytöksessä katsojat saivat sovitun sisäänkäsyajan jälkeen vapauden hakeutua keskelle lavasteita ja esiintyjätoimintaa, sekä mahdollisuuden vaihtaa paikkaa tai lähteä.	125
Kuva 14:	(vasemmalla): Tanssiija Antti Seppänen ja esiintyjä Juha Varis rakentavat puutikuista linjaa Teatterikorkeakoulun aulassa. Teatterisaliin katsojat vaeltelivat vapaasti esitystilan eri puolilla samassa valaistuksessa.	126
Kuva 15:	(oikealla): Lattian alla kasvatetussa oikeassa viljapellossa nukkui näytöksen ajan koreografi-tanssiija Jaakko Simola. Taustalla näkyvät katulamput jäljittelevät laskevan auringon valoa.	126
Kuvat 16:	Illalla alkanut toinen näytös perustui lukuisiin valotilanteisiin ja esitystä katsottiin tilan päätyyn rakennetusta katsomosta. Aamunäytöksen verrattuna esitysympäristö muodostui enemmän mustan teatterisalin kehystämäksi maisemaksi.	129
Kuva 17:	Tuukka Vasama, Antti Seppänen ja Juha Varis heittävät viljasyvennykseen puisia puukkoja intensiteetiltään voimakkaassa, kylmänvalkoiseksi filteröidyssä, valossa.	129
Kuva 18:	1900-luvun alusta peräisin oleva himmenninohjauslaite. Viljandi. Viro.	134
Kuva 19:	Esimerkki kehystyksestä, jossa näyttämökorokkeesta nousee viitteellinen ovenkarmi. Karmin toiselle puolelle esiintyjät pinosivat halkoja seiniksi ja purkivat niitä takaisin halkolaariin. Sisälle muodostuvan, punaisella valolla rajatun tilan keskellä oli tuoli katsojia varten. Oven eteen rakentamani kuitupellon äärelle on polvistunut esiintyjä Marja Skaffari.	178
Kuva 20:	Johanna Peltonen haravoi viljaa valoesineiden ympäristössä. Kuvassa näkyvät pystysuuntaisten lamellien läpi keltaisina siivilöityvät valoraidat, taustalla ylösnostettu valoluukku sekä kapeiden puutasojen valkoista valoa hohtava pinta. Viljalaarin yläpuolisen kuution alapintaan heijastettu videoprojisointi antaa alapuolelleen sinisen hohteen.	184
Kuva 21:	Ensimmäisen näytöksen valoesineistä koostuva valotilanne toisessa näytöksessä, jossa toiminnan ja visuaalisuuden ankaruus on pehmentynyt. Kuvasta erottuvat esimerkiksi: punaiset valoalueet, kuitupelto, liukuovien valot, sekä tasolle lankeava takavallo. Etualalla Hanna Vahtikari, taustalla Marja Skaffari, Hanna Korhonen, Tuukka Vasama, Juha Säski ja Johanna Peltonen.	188
Kuva 22:	Tuukka Vasama esiintyi Tuukka Vasama esiintyi aamunäytöksessä näyttämönsiltään kiinnitetyn parvekkeen päällä peilikuvaansa kohden puhuen samalla monologia ...	190
Kuva 23:	Valonohjauksen työvälineet koostuivat himmentimien ja valopöydän lisäksi kuvassa näkyvästä voimavirtakeskuksesta, jonka automaattisulakkeista sytytin ja sammutin käyttämiäni katuvalaisimia.	191
Kuva 24:	Marja Skaffari kävelee Korhosen avaaman valoluukun edessä.	197
Kuva 25:	Hanna Korhonen kaivaa valoa esiin viljan alta.	198

OSA IV

Kuva 26:	Pimeä projekti esityksen sisääntuloeteinen Kiasman 4. kerroksen galleriatilaan. Odottava, tai poistuva yleisö saattoi katsoa video- ja äänisuunnittelijan olkien yli näkyviä monitoreja, joissa näkyi valvontakamerakuva esitystilasta.	206
Kuva 27:	Katsojat tunnustelevat ympäristöään pimeässä nurkka-alkovissa. Valvontakamera näkee tapahtumat infrapunavalon avulla. Kuvassa näkyy infrapunavalon synnyttämä jääpalan varjo alkovin suljetussa liukuovessa.	207
Kuva 28:	Antivalosuunnittelua näyttämön pohjakuvan avulla Varjojen huone -teoksessa. Tummilla alueilla valon määrä oli harkittava tarkkaan. Tummin alue vasemmalla ylhäällä on pimeä nurkkatila, johon halusin niin vähän valoa kuin mahdollista.	213
Kuva 29:	Humalisto. Varhainen idealuonnos Pimeä projektin esityskonseptista 2004.	240
Kuva 30:	Masi Eskolin maalaa kasvojaan peilin edessä infrapunavalaistussa pimeässä. Hän toisti ääneen kuulokkeista kuulemaansa äänitettä Junichiro Tanizakin teoksesta Varjojen ylistys. Demonstraatioharjoitusten videotallenteesta kaapattu kuva.	244
Kuva 31:	Esitystila työvaloissa kuvattuna. Kuvassa näkyy monitorin ja kaiuttimen lisäksi nurkka-alkovi, roikkuvia sermejä, sekä lattialle levitetty kumirouhe ja esiintyjien käyttämä sisäl-matto. Tatamilattia näkyy vasemmassa alakulmassa.	250
Kuva 32:	Esiintyjä ja yleisöä informoiva LCD-näyttö, joka oli kiinnitetty esitystilan seinälle. Kummallakin esiintyjällä oli oma tehtävä palsta, vaikka ohjeet olivat välillä identtiset.	252
Kuva 33:	Esityksen kohtausrakenne, jossa yhdistyvät sekä vuorokauden- että vuodenkierrossa esiintyvät valon ja pimeyden suhteet. Esitys alkoi tammikuun viisi minuuttia kestävällä yöllä ja päättyi joulukuun iltahämärään. Taulukossa näkyy myös valolähteiden osallisuus eri tilanteissa.	254
Kuva 34:	Tatamilattiakorokkeen päällä roikkui kuvaputkimonitoreita, jotka roikkuivat kattoon ripustetusta puurakenteesta.	255
Kuva 35:	Teemu Määttänen ja Juha Storm työskentelivät esitystilan "eteiseen" rakennetussa video- ja äänitarkkaamossa. Monitoreihin välittyi infrapunavalaistuksen avulla selkeää kuvaa esitystilasta riippumatta sen valaistuksesta.	256
Kuva 36:	Monitoriin kiinnitetty pieni videokamera kuvasi sen alapuolelle asettunutta henkilöä infrapunalediensä avustamana, jolloin reaaliaikainen monitorikuva samalla valaisi henkilön. Mitä lähempänä kameraa henkilö oli, sen kirkkaammin kuvaputki valaisi.	260
Kuva 37:	Nurkkaan sijoitetun alkovin sisällä roikkui hitaasti alapuoliseen jääaltaaseen sulava jääkuutio. Taustalla näkyy kuutiota valaisevia SIR-420 ja IR-56 infrapunaheittimiä seinäkiinnikkeineen.	263
Kuva 38:	Tuukka Vasama harjoittelee alastomana pimeässä ympäristössä esiintymistä Masi Eskolinin opastuksella. Kamera on tallentanut kuvaan infrapunaheittimien aikaansaaman näkyvyyden.	270
Kuva 39:	Panu Varstala ja Tuukka Vasama kurottavat kohti roikkuvaa, infrapunakameralla varustettua, näyttöä, joka lisää kirkkauttaan mitä lähemmäs he kätensä nostavat.	272
Kuva 40:	Masi Eskolin nukkuu hänen päälleen projisoidun infrapunakuvan kanssa tatamilla. Toisin kuin alastomina esiintyneet Varstala ja Vasama, Eskolin oli verhottu puuvillakerrastoon sekä villasukkiin ja lapasiin.	273

Lähdeluettelo

- Abulafia, Yaron. 2012. About. [<http://www.yaronab.com/about.html>, 14.5.2012]
- Ackerman, Diane. 1991. Aistien historia. (Suom. S. Heikinheimo) Porvoo: WSOY.
- Ahonen, Piia. 2006. Kirkas ja kiehtova *Varjojen huone*. Tanssi lehti. 2/2006, 32.
- Anttila, Pirkko. 2006. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos tekeminen. Artefakta 16. Hamina: Akatiimi.
- Arendt, Hannah. 2002. Vita Activa: Ihmisenä olemisen ehdot. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles. 1997. Runousoppi. (Suom. P. Hohti) Tampere: Gaudeamus.
- Arlander, Annette. 2011. Characteristics of Visual and Performing Arts. In Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 315–332.
- Arlander, Annette. 2008. Finding Your Way Through the Woods: Experiences of Artistic Research. *Nordic Theatre Studies* 20. Stockholm: Föreningen Nordiska Teaterforskare, 28–41.
- Arlander, Annette. 1998. Esitys tilana. *Acta Scenica* 2. Teatterikorkeakoulu.
- Aronson, Arnold. 1991. Postmodern design. *Theatre Journal* 43 (1) Baltimore: The John Hopkins University Press, 1–13.
- Auvinen, Janne. 2003. Tekniikka taiteen palveluksessa. Teoksessa Nevala, M-L. (toim.) *Suomen Kansallisteatteri. Teatteritalo ennen ja nyt*. Helsinki: Otava, 219–290.
- Badiou, Alain. 2005. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Beacham, Richard C. 1994. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Victoria: Harwood Academic Publishers.
- Bentham, Frederick. 1955 (1950). *Stage Lighting*. London: Sir Isaac Pitman & sons.
- Bergman, Gösta. 1977. *Lighting in the theatre*. Stockholm: Almqvist & Wiksel.
- Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (eds.) 2011. *Evaluating Quality in Artistic research. The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 405–424.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Blalock, Thomas J. 2008. Stage Lighting Control Before Computers. *Theatre Design & Technology* 44 (2), 16–23.
- A Glossary of Theatre Terms. 2012. *The British Theatre Guide*. [<http://www.britishtheatreguide.info/otherresources/glossary/glossdf.htm>, 7.1.2012]
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. (Suom. T. Pulkkinen ja L-M. Rossi). Helsinki: Gaudeamus.
- Cage, John. 1989. *An Autobiographical Statement*. Luento Inamori Foundationia varten. Verkkojulkaisu. New York: New Albion Records. [<http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>, 21.4.2010]
- Csikszetmihályin, Mihály. 2005. *Flow -elämän virta: Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki: Rasalas.
- Cunningham, Glen. 1993. *Stage Lighting Revealed: Design and Execution Handbook*. Illinois: Waveland Press.
- De Certeau, Michel. 1994. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press.

- Eliot T.S. 1988. Autio maa: Neljä kvartettia ja muita runoja. (Suom. S. Kallio-Visapää). Keuruu.
- Elokuvan ja television koulutusohjelma. 2011. Tampereen ammattikorkeakoulu. [[http://www.tamk.fi/cms/tamk.nsf/%28\\$All%29/3463CBFCF132A2D9C22575B700334B02?OpenDocument](http://www.tamk.fi/cms/tamk.nsf/%28$All%29/3463CBFCF132A2D9C22575B700334B02?OpenDocument), 18.1.2011]
- Elovirta 1996, Happening kuvan ja kehon taiteena. Teoksessa Helavuori, H-L. (toim.), Moniääninen 60-luku. Teatterimuseo: Helsinki, 116–130.
- Ervasti, Tarja. 2008, Valon vuosi. Näyttelykatalogi. Teatterimuseo.
- Ervasti, Tarja & Volanen, Ilkka. 1994. Shadow takes a Walk . Valo- ja ääni- installaatio. Teatterimuseo. Helsinki.
- Esitys- ja teatteritekniikka. 2011. Metropolia [<http://www.metropolia.fi/koulutusohjelmat/kulttuuri-ja-luova-ala/esittava-taide/esitys-ja-teatteritekniikka/>, 18.1.2011]
- FNCTA. 2008. Que la lumière soit: l'art de l'éclairage en pratique. [http://www.fncta.fr/infos-articles/articles/article_154.pdf?PHPSESSID=cun55ilrbi3cubjmcnmqaf3mm2, 4.1.2012]
- Foucault, Michel & Rabinow, Paul. 1989. Kaupunki, tila, valta. A no 16. Tampere: TTKK Yhdyskuntasuunnittelun laitos.
- Freud, Sigmund. 2005. Murhe ja melankolia: Sekä muita kirjoituksia. Tampere: Vastapaino.
- Gregory, Richard. 1998. Eye and Brain: The Psychology of Seeing. Oxford: Oxford University Press.
- Grupo de Observadores Astronómicos de Tenerife. 2011. [<http://goatchina.blogspot.com/2009/07/umbrafilial.html>, 3.6.2011]
- Haapala, Arto. 2001. Maailmassa oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan. Teoksessa Haapala, A. ja Lehtinen, M. (toim.) Elämys, Taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino, 121–156.
- Haapala, Jyrki. 2003. Haastattelu. Tomi Humalisto 6.5.2003.
- Haapoja, Terike. 2004. ENTROPY 1-kanavainen videoteos, kesto 00:25:00:00, ei ääntä.
- Haapoja, Terike. 2005 IN AND OUT OF TIME. Videodiptyykki. kesto 4,5h, ei ääntä.
- Haapoja, Terike. 2005. PASSINGS. Videoinstallaatio. Äänisuunnittelu Petteri Mård.
- Haapoja, Terike. 2005. Diakronia eli Ajan valvomisesta. Esitysinstallaatio. Kiasma-teatteri. Helsinki.
- Haseman, Brad. 2009. Rupture and Recognition: Identifying the Performative Research Paradigm. In Barrett, E. & Bolt, B. (eds.) Practise as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry. London: I.B. Tauris & Co, 147–157.
- Haseman, Brad & Mafe, Daniel. 2009. Acquiring Know-how: Research training for Practice-led Training. In Smith & Dean (eds.) Practice-Led Research, Research-Led practice in the Creative Arts. Edinburgh University Press, 211–228.
- Heidegger, Martin. 2005, Silleen jättäminen. Tampere. Niin & Näin.
- Heinonen, Timo. 2005. Näyttämö, mimesis ja difference: teatteritilan dekonstruktivisista arkkitehtuureista. Teoksessa Houni, P., Paavolainen, P., Reitala, H., Suutela, H. (toim.) Esitys katsoo meitä. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, 38–59.
- Helavuori, Hanna-Leena. 2009. Intelligentit varastonhoitajat ja skenografian politiikat. Teoksessa Gröndahl, L., Paavolainen, T. ja Thuring, A. (toim.) Näkyvää ja näkymätöntä. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, 117–148.
- Hotinen, Juha-Pekka. 1992. Voiko esitys vapautua ohjaajan vallasta. Teoksessa Tekstuaalista häirintää - kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Elektra. Helsinki: Like, 184–196.
- Howell, Anthony. 2002. The Analysis of Performance Art. Amsterdam. Harwood Academic Publishers.

- Humalisto, Tomi. 2008. What Can a Walnut Box Teach us About Artistic Research? *Nordic Theatre Studies* 20. Stocholm: Föreningen Nordiska Teaterforskare, 43–49.
- Hunt, Nick. 2011. About. [<http://bruford.academia.edu/NickHunt>, 4.3.2011]
- Hunt, Nick & Melrose, Susan. 2005. Techne, Technology, Technician: the Creative Practices of the Mastercraftsperson. *Performance Research* 10 (4), 70–82.
- Hynninen, M., McIntosh, T., Madan, E. 2002. *Ondulation. Ajallinen veistos*. Helsinki: Mediakeskus Lume.
- Häkkinen Kaisa. 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- IEC 1987, International Electrotechnical Vocabulary. Publication 50(845). Geneve: Bureau central de la Commission Electrotechnique Internationale.
- Ikonen, Liisa. 2006. Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisten työprosessien fenomenologista tulkintaa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Ilonen, Arvi, Posti, Lauri, Sopanen, Pia & Svärd, Ilkka (toim.) 1984. *Japanin arkkitehtuuriopas*. Helsinki: Suomen Arkkitehtiiliitto & Rakennuskirja.
- Irwin, Kathleen. 2007. *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- ISTS. 2012. *Références bibliographiques*. [<http://www.ists-avignon.com/fonds-documentaire-ists/bibliographie.html>, 4.1.2012]
- Jarman, Derek. 1993. *Blue*. 75 min. DVD.
- Juntti, Virpi. 2003. Haastattelu Tomi Humalisto 6.5.2003.
- Joro, Elisa. 1998. *Valo- ja äänisuunnittelija: Kuvaileva kenttätutkimus ammatti-identiteetistä, koulutuksesta ja työelämästä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Juusola, Hannu. 2011. Vieraan kohtaamisen vaikeus. *Tieteessä tapahtuu* 7/2011, 55–57.
- Jyrkkä, Hannele. 2011. Olennaisinta on oppiminen. *Helsingin sanomat*. 7.2.2011.
- Kallinen, Timo. 2001. Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. *Acta Scenica* 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kauppinen & Makkonen & Ruotula. 2006. Näyttelytiedote. Galleria Kandela. [<http://www.sval.net/ajankohtaista/index.html>, 7.1.2011]
- Kauppinen, Eeva. Rohkea utopia, Heta Haanperän haastattelu. *Teatteri-lehti*, 7/2008.
- Keller, Max (ed.) 1999. *Light fantastic: the art and design of stage lighting*. München: Prestel.
- Kennedy, Stephen. (ed.) 2003. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. New York: Oxford University Press.
- Kern, S. 1983. *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kershaw Baz. 2009. Practice-as-Research: An Introduction. In Fuschini L., Jones S., Kershaw B. and Piccini A. (Eds.) *Practice-as-Research In Performance and Screen* Palgrave Macmillan, 1–16.
- Kershaw Baz 1999. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. London and New York: Routledge.
- Kirkkopelto, Esa. 2009. New Start: Artistic Research at the Finnish Theatre Academy. *Nordic Theatre Studies* 20. Stocholm: Föreningen Nordiska Teaterforskare, 17–27.
- Kirkkopelto, Esa. 2007. Taiteellisesta tutkimuksesta. *Teatterikorkea*, 20–29.
- Kivirinta, Marja-Terttu & Pohjola, Ilkka & Rossi, Leena-Maija. 1991. *Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo: WSOY, 130–197.

- Korhonen, Kaisa. 1993. *Uhma, vimma, kaipaus*. Helsinki: Otava.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri, devising ja muita merkellisyyksiä Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi*.
- Koski, Kaisu. 2007. *Augmenting Theatre: Engaging With the Content of Performances and Installations on Intermedial Stages*. Acta Universitatis Lapponiensis.
- Kupiainen, Reijo. 2005. *Elokuva ja toisin katsomisen mahdollisuus*. Verkkojulkaisu. SYNNYT/ORIGINS 2. [http://arted.uiah.fi/synnyt/2_2005/kupiainen02.pdf, 7.1.2012]
- Kupiainen, Tarja. 2004. *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 996.
- Kuvataiteilijamatrikkeli. 2011. [http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taideopetus_muu_tyo.asp?id=819,18.2.2011].
- Leggett, Hadley. 2009. *Out of LSD?: Just 15 Minutes of Sensory Deprivation Triggers Hallucinations*. Verkkojulkaisu. Wired Science. [<http://www.wired.com/wiredscience/2009/10/hallucinations/>, 7.1.2012]
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.
- Linko, Jukka. 1985. *Teatteritila monikäyttöisissä rakennuksissa*. Valtion taidehallinnon julkaisuja 29. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Lundell, Leppänen ja Tuominen. 2006. *TV-toimituksen kulttuuri – journalistisen työn tukena vai kehittymisen esteenä?* Verkkojulkaisu. Työnterveyslaitos. [http://www.ttl.fi/NR/rdonlyres/DE154FF3-178B-459F-8C6A-E07460C653ED/o/artikkelit_lundell_et_al.pdf, 24.3.2010]
- Löytönen, Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Löytönen, Teija. 2002. *Tanssi-instituutioiden kulttuurisia virtoja*. Teoksessa Houni, P. & Paavolainen, P. (toim.) *Tanssi ja teatteri toimintakulttuureina*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- McIntosh, Thomas. 2012. *Ondulation*. [<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=35>, 7.1.2012]
- Mackintosh, Ian. 1993. *Architecture, Actor and Audience*. London: Routledge.
- Malmivaara, Juha. 2010. *Puheenvuoro seminaarissa 1980-Luvun visuaalinen muisti ja muistin katkokset 30.1.2010* Helsinki: Teatterimuseo.
- Mannonen, Anu. 2003. *Valkoinen sammakko: Essee japanilaisesta estetiikasta ja kulttuurista*. Helsinki: Funi.
- Mattila, Pekka. 2006. *Toiminta, valta ja kokemus organisaation muutoksessa: Tutkimus kolmesta suuryrityksestä*. Akateeminen väitöskirja. Helsingin yliopiston Sosiologian laitoksen tutkimuksia nro 248, Helsingin yliopisto, Valtiotieteellinen tiedekunta, Sosiologian laitos.
- McCandless, Stanley. 1984. *A Method of Lighting the Stage*. New York: Theatre Arts Books.
- Morgan, Nigel. 2005. *Stage Lighting Design in Britain, The Emergence of The Lighting Designer, 1881-1950*. Cambridge: Entertainment Technology Press.
- Murray, Donald Luis. 1970. *The rise of the American professional Stage Lighting Designer to 1963*. University of Michigan. Julkaisematon mikrofiliokopia.
- Morse, Margaret. 1993. *Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila*. Teoksessa Tarkka, M. (toim.) *Video, Taide, Media*. Helsinki: Taide, 108–122.
- Mäenpää, Risto. 1958. *Teatteri ja valaistustekniikka*. Teatteri lehti N:ro 13, 4.
- Mäki, Teemu. 2005. *Näkyvä pimeys: esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta* Helsinki, Like 2005.

- Määttänen, Teemu. Haastattelu 2.10.2010.
- Nevanlinna, Tuomas. 2008. Mitä ”taiteellinen tutkimus” voisi olla? Verkkojulkaisu. Mustekala, Taiteellinen tutkimus 30 (5). [<http://www.mustekala.info/epublish/1/35,30.3.2011>]
- Numminen, Katariina. 2010. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen A. (toim.) *Nykyteatterikirja: 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 22–39.
- Oddey, Allison. 1994. *Devising Theatre: A practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Orsmaa, Taisto-Bertil. 1976. *Teatterimme käänne*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ost, Geoffrey. 1954. *Stage Lighting*. London: Herbert Jenkins.
- Palmer, H. Richard. 1985. *Lighting Art. The Aesthetics of Stage Lighting Design*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Palmer, Scott. 2006. A place to play. In Oddey, A. & White, C. (eds.) *The Potentials of Spaces. The Theory and practice of Scenography & Performance*. Bristol. Intellect Books, 105–118.
- Palonen, Kari. 2010. Kaksi politiikan käsitettä. Teoksessa Korvela, P. & Lindroos K. (toim.) *Avauksia poliittiseen ajatteluun*. Helsinki: Minerva, 195–220.
- Parviainen, Jaana (toim.) 2006. Kollektiivinen tiedonrakentaminen asiantuntijatyössä. Teoksessa *Kollektiivinen asiantuntijuus*. Tampere: Tampere University Press, 155–187.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet. 2004. Helsinki: Opetushallitus.
- Pesonen, Pia. 1998. Työelämän uusista haasteista. Teoksessa Lukkarila, P. (toim.) *Kentälle! Teatteri- ja tanssialan ammattilaisten työllistymisopas*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 28, 6–10.
- Pitkänen-Walter, Tarja. 2006. Liian haurasta kuvaksi: Maalauksen aistisuudesta. Helsinki: Like.
- Pirttilä, Ilkka & Houni, Pia (toim.) 2011. Miten sujuu suomalainen teatterityö. Työterveyslaitos.
- Puurunen, Sakari. 1955 (kirjoitusvuosimerkintä epätarkka). Valaistus näyttämöllisen ilmaisun osana. Luonnos valaistuskurssia varten. Puurusen arkisto, Teatterimuseo.
- Putkonen, Raimo. 1960a. Valo – teatterin tärkein tehokeino. Teatteri lehti N:ro 13, 7.
- Pyhtilä, Marko. 2005. Kansainväliset situationistit: Speaktaakkelin kritiikki. Helsinki: Like.
- Reid, Francis. 1995. *Lighting the Stage*. Oxford: Focal Press.
- Reid, Francis. 1998. *Discovering stage lighting*. Oxford: Focal Press.
- Riley, Shannon & Hunter, Lynnette. 2009. Introduction. In Riley, S. & Hunter, L. (eds.) *Mapping Landscapes for Performance as research: Scholarly Acts and creative Cartographies*. Hampshire: Palgrave Macmillan, xvi–xvii.
- Rossi, Leena-Maija. 2008. Hankalasta asiasta epäpuhtaasti. SQS 01, 42–47.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010. Lukijalle. *Nykyteatterikirja*. 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.
- Saarikoski, Pentti. 2007. Runousopin selityksiä. Teoksessa Aristoteles. *Runousoppi*. Helsinki: Otava, 75–78.
- Sainio, Jenni. 2006. Valo + tila + liike = äärettömän kaunis ajattomuus. Liikekieli.com. [<http://www.liikekieli.com/arviot/225-varjojen-huone-mammu-rankanen-zodiak-helsinki-ensilta-1422006.html>, 3.2.2011]
- Schakir, Tülay. 2001. Tunneli. Helsingin kaupunginteatteri.
- Schakir, Tülay. 2002. Ornament. Helsingin Kulttuuritalo, Alppisali.

- Schechner, Richard. 1969. 6 Axioms for environmental Theatre. *The Drama Review* 12 (3), spring 1969 NY, 41–64.
- Scrivener, Stephen. 2002. The art object does not embody a form of knowledge. *Verkkojulkaisu. Working Papers in Art and Design* 2. [http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol2/scrivenerfull.html, 17.3.2011]
- Sederholm, Helena. 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa von Bonsdorff, P. ja Seppä, A. (toim.) *Kauneuden sukupuoli*. Gaudeamus, 76–106.
- Sihvola, Juha. 1997. Selitykset. Teoksessa Aristoteles: Retoriikka. Runousoppi. Teokset 9. (Suom. P. Hohti, P. Myllykoski), 193–257.
- Silde, Marja. 2005. Ohjaajan tontin uudet rajat. *Teatteri* 7, 8–12.
- Siukonen, Jyrki. 2002. Tutkiva taiteilija: Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta. Helsinki: Taide.
- Stenros, Helmer & Aura, Seppo (eds.) 1987. *Time, Motion and Achitecture*. Helsinki: Amer Group.
- Stoichita, Victor I. 1997. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books.
- Takala, Kimmo. 2000. Loop. *Kiasma-lehti* 8/00.
- Tanizaki, Junichiro. 2006. Varjojen ylistys. (Suom. J. Siukonen) Helsinki: Taide.
- Teatteri-ilmaisu. 2011. Turun ammattikorkeakoulu. [http://www.taideakatemia.turkuamk.fi/public/default.aspx?contentid=23470&nodeid=8317, 18.1.2011]
- Trapido, Joel. 1985. *An International Dictionary of Thetre Language*. Westport: Greenwood Press.
- Tutkintovaatimukset. 2011. Teatterikorkeakoulu. [http://www.teak.fi/Tutkimus/Jatkotutkinnot/Tutkintovaatimukset, 8.3.2011]
- Uimonen, Markku. 1992. Valon estetiikasta esittävässä taiteissa. Teoksessa Vänttinen, P. (toim.) *Kirjoituksia Teatterikorkeakoulusta*. Teatterikorkeakoulu, 238–264.
- Vaneigem, Raoul. 2001. *The Revolution of Everyday Life*. Rebel Press.
- Vanhat tutkintovaatimukset. 2011. Teatterikorkeakoulu. [http://www.teak.fi/general/Uploads_files/Tutke/Vanhat_tutkintovaatimukset.pdf, 8.3.2011]
- Varto, Juha. 2005. Valta ja alistamisen välineet. *SYNNYT/ORIGINS* 2, 71–85.
- Vasama, Tuukka. 2006. Toiseus tervehtii varjoista. Teatterikorkeakoulu. No:2, 19–20.
- Vasama, Tuukka. 2007. Havainto on järjen orja. Teatterikorkeakoulu. No:1, 36.
- Viestinnän koulutusohjelman opetussuunnitelma 2010 – 2011. Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu 2011. [http://edu.tokem.fi/?DeptID=16378, 18.1.2011]
- Viita, Lauri. 1966. Ei pidetä kiirettä, istutaan. Teoksessa Kootut runot. Porvoo: WSOY.
- VÄS. 2011. Tutkimusprojektit. [http://www.valo.teak.fi/index.php/fi/tutkimusprojektit, 17.2.2011]
- Warfel, William B. 2007. *The New Handbook of Stage Lighting Graphics*. New York: Drama Book Publishers.
- Watson, Lee. 1990. *Lighting Design Handbook*. New York: McGraw-Hill.
- Wiens, Birgit. 2010. Modular settings and Creative Light: The Legacy of Adolphe Appia in the Digital Age. In Hunt, N. (ed.) *International Journal of Performance Arts & Digital Media*. 6 (1), 25–41.
- Zajonc, Arthur. 1995. *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. New York: Oxford University Press.

Liitteet

Liiteosa 1: Otteita tutkimussuunnitelmista 21.5.2001 ja 1.12.2005

1.1 OTE ENSIMMÄISESTÄ TUTKIMUSSUUNNITELMAVERSIOSTA 21.5.2001:
VALAISTUS NYKYTANSSITEOKSEN MUUTTUJANA.

Taiteellisen osuuden esittely

1. osa

Tutkintoni taiteellinen osuus koostuu kahdesta pääosasta ja niiden alla tapahtuvista esityssarjoista, joihin suunnittelen valaistuksen. Ensimmäisen osan työskentelytapana on simultaaninen valosuunnitteluprosessi. Erilaisiin esteettisiin periaatteisiin nojaavat valaistukset luodaan koreografisen prosessin aikana. Ennalta on tiedossa vain erilaatuisuuden motivoijina toimivat esteettiset pyrkimykset, jotka saavat konkreettiset muotonsa vasta vuorovaikutussuhteessa liikkeeseen äänimaa-ilmaan, sekä muuhun visuaalisuuteen. Koreografi tulee tietämään alusta alkaen, että hänen luomansa koreografia tulee käyttäytymään tietyllä tapaa ”kubistisesti”, monen valaistuksen avulla luodun näkökulman avulla. Tarkoituksena on, että koreografiaa ja liikeilmaisua ei lähdetä muuttamaan tai mukauttamaan versio-kohtaisesti. Sama pätee lavastukseen ja puvustukseen. Kunkin version tavoitteen mukainen valaistus ohjaa näin esityksen kokemista ja katsomista.

Ensimmäisen osan toteutus vaatii keskikokoisen esitystilan joka tekniseltä varustukseltaan ja laitteistoltaan riittävä ja voi olla yksinomaan produktiosarjan käytössä. Mahdollisina paikkoina näkisin Itäkeskuksen Stoa, Kookoksen ison salin Helsingissä tai vaihtoehtoisesti Tampereen Yliopiston Teatterimontun tai Eino Salmelaisen näyttämön tässä toivomusjärjestyksessä. Muutkin paikat tulevat kysymykseen, toiveet perustuvat paikkojen tuttuuteen. Liian iso sali asettaa liikaa vaatimuksia sen täyttämiseksi taiteellisten ja sekä teknisten resurssien puitteissa, liian pieni ja vaa-

timattomasti varusteltu tila puolestaan rajaa mahdollisuuksia. Työskentelyn vaarana on silloin käpertyä näpertelyksi.

Tarkoitus on esittää koreografioiden erilailla valaistut versiot toinen toisensa jälkeen saman esityskauden aikana. Pidemmälle ajalle sirotteleminen saattaa aiheuttaa ylitsepääsemättömiä vaikeuksia esiintyjien aikataulujen suhteen, joten on viisainta keskittää esitykset esim. maksimissaan kahden kuukauden ajalle. Kutakin versiota esitettäisiin 2–3 kertaa ja eri versioiden välillä tarvitaan muutaman päivän rakennusaika. Koska valaistus on näin oleellisessa asemassa, kaikenlainen hätiköinti ja työn sankaruus on syytä jättää sikseen. Työvaiheille varataan riittävästi aikaa, jotta kaikki saavat nukkua yönensä rauhassa. Uuden valokartan mukainen riggaus ja suuntaus vie aikaa päivästä kahteen riippuen käytettävissä olevasta työvoimasta. Valopöydän ohjelmoinnille on hyvä omistaa vähintään yksi päivä. Lisäksi ohjelmointi vaatii parit tekniset harjoitukset, jossa tarkistetaan uusien suuntausten paikat, värivalinnat sekä ohjelmoinnin rytmitys.

Esitysten valaistuksen estetiikkaa ohjaavana periaatteena voivat olla esimerkiksi

1. Tilallisuuden korostaminen, arkkitehtoninen ja liikkeiden välinen tila
2. Esiintyjän ja liikkeen tutkiminen
3. Valaistuksen yhtenäisyyden ja teosta yhteen sitovuuden korvaaminen tyylilainauksilla ja ristiriitaistenkin elementtien rinnastamisella. Visuaalinen kollaasi.
4. Valosuunnittelun ulkoistaminen ja suunnittelijan taiteilija-aseman kiistäminen. Valomiehet ripustavat omat heittimensä ja suuntaavat ne, esiintyjien lempivärit päätyvät kalvoiksi (myös vaihtoehto olla käyttämättä värejä) ja valo-ohjelmointi toteutetaan minkä tahansa numeerisen arvonnalla, vaikka päivän pörssikurssien mukaan. Iskut valonvaihdoksiin löydetään musiikin alkujen ja loppujen mukaan. Muuttuuko valon tarkoituksellinen tyhjyys merkitykselliseksi?

2. osa

Toinen osa rakentuu luonnollisesti suhteessa ensimmäiseen. Jo toteutetun sarjan mukanaan tuoma ymmärrys muokkaa luonnollisesti toista sarjaa valaistuksia ja sen tarkempia tavoitteita ja siksi osien välillä on syytä olla jonkin verran aikaa johtopäätösten ja uusien ratkaisujen tekemiselle. Toiseen osioon lähtiessä on syytä mahdollistaa toimintatapojen muutokset ja antaa tilaa uudenlaisten konseptien syntymiselle tai aikaisemman sarjan herättämien kiinnostuksen kohteiden syvempään tarkasteluun.

Toinen osa sisältää seuraavia mahdollisia työskentelypolkuja:

1. *Mahdollisuus tutkia tarkemmin yhden esteettisen periaatteen sisäisiä muotomahdollisuuksia, mikä voisi johtaa jälleen valaistukselliseen sarjaan uuteen koreografiaan.*
2. *Toisaalta on mahdollista jatkaa samoilla työskentely periaatteilla kuin ensimmäisessä osassa, mutta muuttaa tai tarkentaa esteettisiä tavoitteita.*
3. *Kokeilu, jossa vähintään kaksi koreografia toteuttaa koreografian samaan valaistukseen. Valaistus on ennakkosuunniteltu hyvin pitkälle käyttäen apuna tilan digitaalista mallintamista ja tietokonesimulaatiota. Tässä versiossa valosuunnitelma on korostetusti lähtökohta koreografisessa prosessissa ja edellyttää valon konkreettista olemassaoloa koreografian luomis- ja harjoitteluvaiheessa. Mielellään valaistus ohjelmointineen voisi olla tanssijoiden ja koreografien käytettävissä heidän työskentelynsä alusta asti. Mikäli toteutuvia koreografioita on kaksi, on mahdollista harjoitella samassa tilassa jaettujen päivien avulla, mutta jo kolmas työryhmä edellyttää joko toista tilaa samalla valokalustolla tai kenties kaikki kolme toteutetaan maantieteellisesti eri paikoissa tietyt peruskriteerit täyttävissä esitystiloissa. Mielenkiintoista olisi mikäli koreografit, esiintyjät, äänisuunnittelijat jne. eivät näkisi toisen tai toisten ryhmien aikaansaannoksia harjoitteluvaiheessa. Tässä tapauksessa valo ottaisi aloitteen mutta, luovuttaisi samalla oman dramaturgisia merkityksiä luovan valtansa osaksi muille osa-alueille, joilla on vapaus tulkita valaistuksen tunnelmia, jäsentelyitä ja muotoja oman ilmaisunsa ohjaamana. Kysymys ajankäytöstä ja missä määrin valaistusta mahdollisesti muokataan esitysmailman mukaan, ovat keskeisiä. Valonvaihdosten ajoitukset ja nopeus jolla vaihdokset tapahtuvat sekä näyttämökuvaa muuttamattomat heitinlisäykset ja suuntaukset ovat varmasti tekijöitä jotka vaatisivat hienosäätöä ja vuorovaikutusta.*

1.2 OTE MUUTTUNEESTA TUTKIMUSSUUNNITELMASTA 1.12.2005:

TOISIN TEKEMISEN STRATEGIAT - ESITTÄVÄN TAITEEN VALOSUUNNITTELUSTA
RAJAPINTOJEN ÄÄRELLÄ

Johdanto

Tutkimukseni etsii strategioita joiden avulla esittävän taiteen valosuunnittelu voi toteutua vaihtoehtoisella tavalla. Olen kiinnostunut niistä arvostuksista ja käsityksistä jotka ovat välittyneet omaan työskentelyyni, mutta jotka myös haastavat minut valosuunnittelijana. Tästä on yksinkertaistaen kyse myös tohtorintutkinnossani: tehdä kumuloituneet käsitykset valosuunnittelusta läpinäkyviksi ja etsiä kriittistä suhdetta niihin taiteellisella toiminnalla.

Taiteellista työskentelyäni ohjaa pyrkimys vuoropuheluun käsittämäni yleisen esittävän taiteen valosuunnittelun kentän ja siitä erkaantuvien omien pyrkimysten välillä. Taiteellispainotteinen tohtorintutkintoni koostuu neljästä esityksen valosuunnittelusta, kirjallisesta osuudesta sekä kirjallisen osuuden jälkeen toteutettavasta teoksesta. Kullakin tutkintoon liittämälläni valosuunnittelulla on omat teokselliset taustat, sisällöt, lähtökohdat ja työkysymykset. Niitä ei ole valittu työmahdollisuuksien joukosta sattumanvaraisesti tai kronologisesti. Valinnan kriteerinä toimii, paitsi ammatillinen haaste, myös tietoisuus vallitsevista valosuunnitteluun liittyvistä näkemyksistä ja työtavoista. Kirjallinen osuus artikuloi esiin esitysten valmistamisen aikana ja jälkeen syntynyttä kriittistä ymmärrystä oman taiteellisen toiminnan suhteesta tuohon taustaan.

Tutkimusongelma

Tutkimukseni etsii strategioita joiden avulla esittävän taiteen valosuunnittelu voi toteutua vaihtoehtoisella tavalla. Näistä strategioista voin viisastua vain esityksiä tekemällä, suunnittelemalla valaistusta niihin, tarkkailemalla työskentelyäni ja pohtimalla sitä. Olen kiinnostunut niistä arvostuksista ja käsityksistä jotka ovat välittyneet omaan työskentelyyni, mutta jotka myös haastavat minut valosuunnittelijana. Tästä on yksinkertaistaen kyse myös tohtorintutkinnossani: tehdä kumuloituneet käsitykset valosuunnittelusta läpinäkyviksi ja etsiä kriittistä suhdetta niihin taiteellisella toiminnalla.

Tutkimus lähestyy valosuunnittelun toteutumisen tapoja strategian käsitteellä joka pitää sisällään ajatuksen vaihdettavuudesta ja suhteellisuudesta. Tällainen tarkastelu olettaa jo lähtökohtaisesti, että on olemassa useampi kuin yksi tai vallitseva tapa suunnitella valaistusta. Toisin tekeminen sisältää jonkin lähtökohdan, johon nähden tehdään toisin. Tuota vertailukohtaa voi kutsua ensin tekemiseksi. Ensin tekeminen ilmenee valosuunnittelussa kaikessa omaksutuissa ja hyväksytyissä ratkaisuissa. Sillä voidaan tarkoittaa hyvää käytäntöä tai asemaa työskentelyn peruspiilarina. Toisin tekeminen ei sisällä väitettä, että ensin tekemisen käytännöt olisivat huonompia tai epäkelpoja. Toisin tekeminen valosuunnittelussa yksinkertaisesti pyrkii saattamaan kumuloituneet käsitykset läpinäkyviksi ja etsiä kriittistä suhdetta niihin taiteellisella toiminnalla.

Työhön kuuluvien esitysten esittely ja tavoitteet

Tutkimukseen kuuluvat seuraavat taiteelliset työt:

Kudelma, Ensi-ilta 3.5. 2003, Mediakeskus Lume.

Pelto –Ankara moraliteetti, Ensi-ilta 15.1. 2005, Teatterikorkeakoulu.

Varjojen huone, Ensi-ilta 14.2. 2006, Zodiak.

Pimeä projekti, työnimi, Ensi-ilta syksyllä 2006.

Kirjallisen osion jälkeen toteutuva teos, arviolta syksyllä 2008.

Olen asettanut kutakin osuutta varten seuraavanlaisia työkysymyksiä, joita käytän myös myöhemmin kirjallisen osuuden rakennetta ja sisältöä muokattaessa. Jotkin kysymyksistä ovat hedelmällisiä myös useammalle kuin yhdelle taiteelliselle työlle.

Kudelman ja sitä valmistelewan Trippel Flipper kokeiluesityksen ohjaavat kysymykset voidaan tiivistää esityksen osa-alueiden suhdetta ja työtapaa pohtiviin työkysymyksiin:

- *Miten valaistus osa-alueellisesta roolistaan kykenee vaikuttamaan esityksen kokonaistulkintaan.*
- *Miten valaistus ja tavallisesti määräävässä asemassa oleva ohjaus tai koreografia voivat muotoutua samanaikaisesti.*

Pelto – ankara moraliteetti puolestaan nostaa esille kysymyksiä jotka keskittyvät valon omaan ominaislaatuun ja sen suhteeseen esityksen muihin toimijoihin sekä dramaturgiaan:

- *Miten valaistus perustelee olemuksensa esityksessä?*
- *Miten valaistus voi muodostua paikalliseksi toiseksi, esineeksi jolla on oma ominaislaatuunsa ja suhteensa muihin näyttämöllä oleviin paikallisiin toisiin?*
- *Miten yksi valotilanne voi rakentaa valaistuksen dramaturgiaa vivahteikkaasti ja elävästi?*

Varjojen huone tuo mukanaan jälleen työskentelytapakysymyksen, mutta myös etenee myös valaistuksen ominaislaadun kysymyksiin suhteessa teoksen kokonaisrakenteeseen ja dramaturgiaan:

- *Miten voi tehdä toisin vanhan tai tutun työtavan pohjalta.*
- *Miten ilmaista valaistuksella rinnakkaisia tai sisäkkäisiä esityksen tila-ajallisia tasoja.*
- *Miten esityksen tapahtuminen voi valaista itseään.*

Pimeä projekti voisi kysyä jättimäisen kysymyksen, mikä ylipäätään on esitys. Työkysymykset ovat kuitenkin rajattu asteen verran kapeammaksi valosuunnittelun keskeisen peruskiven, näkemisen ympärille:

- *Miten valaistus voi ilmentyä pimeyden avulla?*
- *Mitä seuraa siitä, että valosuunnittelu on sidottu katseeseen ja näkemiseen?*
- *Miten valosuunnittelu voi toteutua esityksessä ilman, että se voidaan katsella havaita?*

Liiteosa 2: Esitystiedot

2.1 ESITYSTIEDOT *Kudelma*

Esityspaikka:

Taideteollinen korkeakoulu, Mediakeskus Lume/Studionäyttämö,
Hämeentie 135 C, Helsinki.

Esitykset:

Ensi-ilta la 3.5.2003 klo 19. Muut esitykset: 5., 6., 8., 9. ja 10.5. klo 19.

Työryhmä:

Koreografia ja tanssi: Jyrki Haapala ja Virpi Juntti

Valosuunnittelu ja lavastus: Tomi Humalisto

Äänisuunnittelu: Juha Storm

Tanssi: Carl Knif ja Kaisu Hölttä

Tiedottaja/osatuottaja: Isabel González

Tiedoteteksti:

Nykytanssiesitys Kudelma Mediakeskus Lumen Studionäyttämöllä 3.-10.5.2003. *Kudelma* on esitys jossa yhteen punoutuu: valo, tanssi ja ääni. Kutojina toimivat kahden koreografin, äänisuunnittelijan ja tanssijoiden ompeluseura, jonka on koonnut valosuunnittelija Tomi Humalisto. Työryhmä on yhdessä suunnitellut teoksen sisältöä ja tematiikkaa. Esityksen tapahtumat sijoittuvat viitteelliseen toimistomaailmaan, jossa todellisuuden rajat hämärtyvät. *Kudelman* koreografiaa on työstetty osittain valon ja visuaalisuuden lähtökohdista. Esityksen osat punotaan yhteen Mediakeskus Lumen Studionäyttämöllä muutama viikkoa ennen ensi-iltaa.

Kudelman koreografia on tanssitaiteen moniottelijoiden, Virpi Juntin ja Jyrki Haapalan, käsialaa. Tomi Humalisto, vastaa valosuunnittelusta sekä lavastuksesta, *Kudelman* on osa hänen tohtorin tutkintoaan Teatterikorkeakoulu valo- ja äänisuunnittelun laitokselle. Sähkömekaanisen äänimaailman tuottaa Juha Storm. *Kudelman* äänisuunnittelu on hänen taiteellinen opinnäytetyönsä Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselle. Kahviautomaatin ja työpöydän välissä tanssivat: Jyrki Haapala, Virpi Juntti, Kaisu Hölttä ja Carl Knif.

Työryhmä harjoittelee huhtikuun alusta ensi-iltaan asti Studionäyttämöllä. Toimittajat ovat tervetulleita haastattelemaan tekijöitä.

Esityksen kulku

Tanssiesityksen keskeisenä tapahtumapaikkana oli viitteellinen toimisto ja sen neljä työntekijää, joiden esiintymisen laatu säilyi vakavista hetkistä huolimatta sadunomaisen humoristisena läpi esityksen. Katsojat oli sijoitettu neljään puolikaaren muotoon asetettuun katsomosaarekkeeseen, siten että saarekkeiden väliin jäi tilaa. Toimistorutiinit saivat työntekijät irtautumaan erilaisiin haavemaailmoihin tai hengähdystaukoihin näyttämön sivussa sijaitsevassa komerossa, jonka sisäisiä tapahtumia katsojien oli mahdollista seurata videoprojisoinnin avulla. Kilpailuhenkisyys huipentui television viihdeohjelman kaltaiseen tietokilpailuun, jonka pudotuspeli johti hahmojen pukeutumiseen omiksi fantasiahahmoikseen. Näyttämöllä nähtiin Merirosvo, Cowboy, Sulttaani ja Filmikaunotar. Tämän jälkeen seurasi yhteinen orientaalisvaikutteinen fantasia, jossa tilan näyttämörakenteet alkoivat soida. Paluu fantasiasta arkeen sisälsi aiempaa päättäväisemmän tarpeen muutokseen. He kirjoittavat viestin. Hahmot vetäytyivät näyttämöltä edellä mainittuun komeroon, jonka sisälle katsojat saattoivat nähdä valvontakamerakuvan projisoinnin avulla. Videokankaalla hahmot asettivat viestin pullon, kaatoivat selkänsä takana olevan seinän ja astuivat sen takana avautuvaan ulkotilaan. Hahmot kävelivät merenrantaan ja heittivät pullon mereen. Sen jälkeen he kävelivät pois kuva-alasta. Yleisö jäi miettimään, miten esiintyjät saattoivat astua keskellä rakennusta sijaitsevasta komerosta ulkoilmaan, ilmestyäkseen nopeasti takaisin kiitoksiin.

Tiivistelmä valosuunnittelusta:

Kudelmassa työtapana oli tärkeä osa valosuunnittelua. Harjoitusvaiheessa välteltiin tietoisesti sitoutumasta yhteen tapahtumajärjestykseen ja tarinaan. Koreografiset palat ymmärrettiin materiaalina, jota muokattiin asettamalla se eri kohtiin esityksessä, toistamalla sitä tai rinnastamalla sitä erilaiseen visuaaliseen tai äänelliseen ympäristöön. Näyttämöharjoitusvaiheessa kaikki materiaalit olivat läsnä ja niiden keskinäisiä suhteita oli helppo kokeilla ja vaihtaa. Vasta tällöin esitykselle vakiintui tietty tarinallinen järjestys ja valodramaturgia.

Esitys oli käynnissä yleisön saapuessa tilaan ja asettuessaan puolikaareen sijoitetuttuihin, taustavalaistuihin, katsomosaarekkeisiin. Katsomosaarekkeiden välistä näyttämölle oli suunnattu sivuvaloja. Katsomot otettiin mukaan näyttämökuvaan myös myöhemmin, jolloin katsojista tehtiin tietokilpailun studioyleisö. Sekä alussa,

että tietokilpailukohtauksissa liikkuvien heittimien valokiilat risteilivät ympäri esitystilaa.

Esityksen keskeinen visuaalinen näyttämömaailma oli shakkiruutulattiallinen, muutamalla pöydällä ja kahviautomaatilla varustettu toimisto, jonka toisteisen työn arkea työntekijät pakenivat hetkellisiin fantasiamaailmoihin. Keskeiset valoelementit olivat: vihreä (Lee 213) väripesu, shakkiruutukobolattia, yleisösaarekkeiden ja taustakankaan sininen (Lee 721) ja kirkas (o/w) väripesu, liikkuvien heittimien muodostamat kiilat ja kuviot sekä puolikaaren muotoinen pastelli (Rosco 05) etuvalo. Katsomokorokkeiden välistä näyttämölle suunnatut sivuvalot oli varustettu puolikäntökalvoilla (Lee 202). Tämän lisäksi näyttämölle oli suunnattu useita yksittäisiä heittämiä, spesiaaleja, yksittäisiin käyttötarkoituksiin. Käyttämällä spesiaalien ohella osia kokonaisesta väripesusta ja koboheittimistä, toimistomaailma supistui, laajeni ja sen fokus muuttui. Valolla luotiin esitykseen nopeasti vaihtuvia maailmoja ja tilanteita, jotka myötäilivät roolihahmojen mielentiloja. Tällaisia toimistomaailmasta irtautumisia olivat esimerkiksi Virpi Juntin vierailu komerossa muiden jähmettyessä paikoilleen, Kaisu Höltän kahvikuppipainajainen, Carl Knifin soolo pienen kaakaoautomaatin kanssa, agenttiparodian omainen siirtymä tietokilpailuun, tietokilpailu, sekä neljän fantasiahahmon yhteistanssiosuus. Esityksessä oli 41 valotilannetta, kiitosvalotilanteet mukaan lukien.

2.2 ESITYSTIEDOT *Pelto – ankara moraliteetti*

Esityspaikka:

Teatterikorkeakoulu, Haapaniemenkatu 6, Helsinki.

Esitykset:

Esitys on kaksinäytöksinen! Ensimmäiseen näytökseen otetaan kaksi katsojaa kerrallaan. Ensimmäisen näytöksen jälkeen saa lipun toiseen näytökseen. Toiseen näytökseen pääsee yhdellä ovenavauksella.

Ensi-ilta la 15.1.2005. 1. näytös alkaen klo 10.00 (-13.00) 2. näytös klo 19.30
ma 17.1.2005. 1. näytös alkaen klo 8.00 (-11.00) 2. näytös klo 20.00
ti 18.1.2005. 1. näytös alkaen klo 8.00 (-11.00) 2. näytös klo 20.00

Työryhmä:

Ohjaus: Masi Eskolin (Vihtori Rämä)

Lavastus: Kaisa Illukka

Lalosuunnittelu: Tomi Humalisto

Äänisuunnittelu: Miikka Ahlman

Musiikki ja sovitus: Petja Lähde

Video: Antrea Harlin

Tekstit: työryhmä sekä Tuomas Timonen

Käsityöläinen: Mia Nissinen

Esiintyjät:

Akseli Aittomäki, Hanna Korhonen, Anna Paavilainen, Johanna Peltonen, Hanna Vahtikari, Tuukka Vasama, Antti Seppänen, Jaakko Simola, Marja Skaffari, Juha Sääski ja Abdeslam "Langry" Chellaf.

Käsiohjelmateksti:

Pelto – ankara moraliteetti . Kaksinäytöksinen esitys, jossa ensimmäinen näytös on ympäristönomainen teos ja toinen näytös on esitys, saarna ihmiskeskeisyydestä. Ensimmäinen näytös on henkilökohtainen kokemus, eletty hetki rakennetussa ympäristössä; toinen näytös kokoelma suorja puheita ja tilakuvia.

Väliaika näytösten välillä on useita tunteja. Siten katsojan on mahdollista oleilla ajatuksissa ja tuntemuksissa, joita ensimmäinen näytös nostaa esiin.

Nämä näytökset yhdessä muodostavat tapahtumaesseen ihmiskeskeisyydestä. *Pelto – ankara moraliteetti* on esseenomainen ajattelun väline, koelma, sekä teki-jälle että katsojalle.

Esitys esittää yhden suuren kysymyksen: millainen suhde itse kullakin on ympäristöönsä, välittömään lähitienooseen, ”esineiden” täyttämään läheisyyteen? Esi-neeksi tulee tässä yhteydessä kutsua kaikkia ja kaikkea itsestä erilliseksi mielletäviä ilmiöitä, lauseita, toista ihmistä, eläintä tai mielikuvituksen kauneimpia tuotteita. Tai työkaluja, viljavan maan heiluvia tähtiä – tai peltoa itseään.

Esityksessä esiintyvien asiantuntijoiden esittelyt ja ohjeita:

ENSIMMÄINEN NÄYTÖS: ”REITTEJÄ MAAN PÄÄLLÄ”

Oleilkaa joko puisella alueella tai kivistä tehdyillä poluilla.

Tällä alueella on hyvin suositeltavaa makailla ja istuskella.

Tilasta voi poistua koska haluaa ja sinne saa myös palata.

Tila suljetaan lauantaina kello 13.00 ja muina päivinä kello 11.00.

Esityksen esineistöä veistelee Mia Nissinen - käsityöläinen

”Ja mikä on käsityöläinen? Minä kerron. Käsityöläinen on sellainen ihminen, joka omassa elinympäristössään toimii arkihyödykkeiden parissa tehden sen kaiken käsin. Olipa kyse ovikellosta jonka tekijä näprää vaikka palohälyttimestä ja vanhasta enkelikellojen kellosta. Veistää takkapuuhalosta illaniloksi paistinlastan, nyhtää naapurin koivusta saunavihdan ja nyrjäyttää siihen iloisen vitsaskiepin.”

VÄLLIAIKA

TOINEN NÄYTÖS: ”AAMU – ILTA – MUUTA”

Tekstejä lukee Langry - Tasapainoilija, akrobatian pitkäaikainen opettaja Teatterikorkeakoulussa, esiintyjä

Videolla ajatuksistaan puhuu Leena Vilkkä - Ympäristöfilosofi

Esityksen kulku

Ensimmäisessä aamulla alkaneessa näytöksessä viitteellisiin kansallispukuihin puetut esiintyjät ovat hajautuneet eri puolelle teatterisalia ja Teatterikorkeakoulun aulatilaa. Aulassa kaksi esiintyjää rakentaa koko näytöksen ajan puutikuista pitkänomaista linjaa, joka alkaa teatterisalin edustalta. Esiintyjät työntävät puutikut pystyyn lattianrakoihin. Välillä toinen esiintyjistä hakee lisää tikkuja teatterisalissa niitä veistelevältä käsityöläiseltä. Teatterisalissa heti sisääntulo-oven edustalla on suuri valosillasta roikkuva vanerikuutio, jonka alapintaan on projisoitu veden liikettä. Kuution alapuoliseen viljalaariin polvistunut esiintyjä haravoi harvalla har-

jalla viljaa näytöksen ajan. Yhden korokkeen päällä istuu aulassa tarvittavia tikkuja veistävä arkivaatteisiin puettu käsityöläinen. Oikealla kaksi esiintyjää kantaa käsissään halkoja keskellä isompaa koroketta seisovaa ovenkarmia vasten. Ylhäällä valosiltaan kiinnitetyllä pienellä parvekkeella yksi esiintyjä tuijottaa peilikuvaansa ja puhuu monologia. Yksi esiintyjistä liikkuu ympäri tilaa ja tekee erilaisia toimintoja. Tilan päässä roikkuvan haravakoneen alla on pleksillä katettu aukko. Aukon läpi näkyy alatila, jossa kasvavan viljan päällä nukkuu esiintyjä. Toisessa päässä tilaa näkyy puusta rakennettu korkea huvimaja, sekä sen vieressä kallistettujen peilien viereen lattialle asetettuja kivenmurikoita. Esiintyjien toiminta ja näyttämötilassa kuultavat puhutut tekstit toistuvat noin kahdenkymmenen minuutin välein näytöksen loppuun asti. Katsojat saapuvat tilaan tiettyinä aikana, mutta he saavat liikua tilassa vapaasti ja poistua halutessaan.

Illalla alkava toinen näytös kokoaa katsojat Teatterikorkeakoulun aulatilaan, josta viulua soittava esiintyjä johdattaa heidän teatterisaliin väliajalla rakennettuun katsomoon. Esitys rakentuu kolmen osan varaan, jonka eri kohdissa näytetään video-projisoituja ympäristöfilosofi Leena Vilkan puhenvuoroja. "Aamu"-osuus alkaa esiintyjän puheella ensimmäisessä näytöksessä käytetyltä pikkuparvekkeelta. Tämän aikana esiintyjien tyylittelevää liikettä toistava rivistö piiryy esiin taaempänä ja puheen loputtua he ryntäävät hakkaamaan harjojaan näyttämön lattiaan. "Aamu"-osuus on tempoltaan nopea ja näyttämöestetiikaltaan kovan kulmikas. Esiintyjien asemat vaihtelevat tilassa dynaamisesti ja näyttämökuva supistuu ja laajenee. Näyttämötoimintaa säestävät laulut ja musiikki. Ennen "Ilta"-osuutta tilaan sytytetään työvalot ja työryhmä järjestee tilan toista osuutta varten. "Ilta" on tempoltaan seesteisempi ja tunnelmaltaan lämpimän surumielinen. Esiintyjät esiintyvät enemmän isolla lattiatasolla laulaen ja tanssien. Osuus päättyy viljan laskemiseen pois pleksirakenteisen roikkuvan "projisointipinnan" sisältä, jolloin siihen heijastettu Leena Vilkan kuva "tyhjeni". Kolmannessa "Jotain muuta"-osuudessa esiintyjät poistuvat näyttämöltä ja yleisölle kuuntelee äänimaailmaa samalla kun heille näytetään esitystilan katto, tilan keskellä sijaitseva kuitupelto ja sen viereen asetettu peili.

Tiivistelmä valosuunnittelusta:

Ensimmäinen aamulla tapahtunut näytös kesti kolme tuntia, jonka aikana vallitsi yksi ainoa valopöytä ohjelmoitu valotilanne. Heittimille oli tallennettu tietty intensiteetti, joka pysyi samana riippumatta näyttämötapahtumista. Toinen saman päivän iltana tapahtunut näytös noudatti reilun tunnin kestossaan, näyttämötoiminnan kohtausrakenteessaan ja edestäpäin muodostuvassa yleisösuhteessaan perinteisempää esitysmuotoa, jolloin myös nelisenkymmentä valotilannetta nou-

datti ajallisesti kohtausten rytmiä ja kestoja. Valosuunnittelun laatu aamunäytös oli rauhallinen ja staattinen, iltanäytös oli muuttuva ja dynaaminen. Ensimmäisen näytöksen staattinen valosuunnittelu sisälsi kuitenkin myös dynaamisia ja aktiivisia puolia.

Vaikka näytökset olivat erilaisia, pyrin käyttämään niissä samoja valon suuntauksia ja ryhmittelyitä. Valon suunnat ja sävyt muodostivat näytöksistä riippumatta oman selkeästi hahmotettavia kokonaisuuksia, valoelementtejä. Valoelementin saattoi muodostaa yksittäinen heitin tai heitinryhmä, kuten ovenkarmin taakse suorakaiteen muodostava, kalvolla Lee 182 punaiseksi sävytetty valo, tai suurelle lautasolle rajautuvat, kääntökalvolla Lee 201 varustetut kaksikymmentäviisi profiiliheitintä. Valoelementeistä saattoi yhdistää myös laajempia kokonaisuuksia: kapeiden lautapolkujen valaistusta osista muodostui tarvittaessa pidempiä visuaalisia linjoja. Katsomiskulmien monistumisen myötä käytin valosuunnittelussani runsaasti lähes pystysuoria heitinsuuntauksia.

2.3 ESITYSTIEDOT *Varjojen huone*

Esityspaikka:

Zodiak – Uuden tanssin keskus, Kaapelitehdas. Tallberginkatu 1. Helsinki.

Esitykset:

Ensi-ilta 14.2.2006 klo 19 Muut esitykset 17.2., 18.2. klo 19, 19.2. klo 15, 22.2., 24.2. klo 19 ja 26.2. klo 15, 1.3. ja 2.3. klo 19 Yleisökeskustelu esityksen jälkeen 17.2. 2006.

Työryhmä:

Koreografia Mammu Rankanen

Tanssi Kaisu Hölttä, Virpi Juntti, Riikka Kekäläinen

Valo- ja tilasuunnittelu Tomi Humalisto

Video Teemu Määttänen

Äänisuunnittelu Mikko Hynninen

Puvut Anna Perez

Tiedoteteksti:

Varjojen huone - Tilan ja ajan aistimuksia. Tanssija-koreografi Mammu Rankanen ja valosuunnittelija Tomi Humalisto jatkavat yhteistä tutkimusmatkaansa japanilaisiin tilan ja ajan käsitteisiin teoksessaan *Varjojen huone*. Teoksen esittävät tanssijat Kaisu Hölttä, Virpi Juntti ja Riikka Kekäläinen. Ensi-ilta on Zodiakissa Kaapelitehtaalla 14.2.

Varjojen huone pureutuu japanilaisen filosofian kautta pimeyteen ja varjoisuuteen sekä tilallisenä että mielentilallisenä elementtinä. *Varjojen huone*essa kiinnostuksen kohteena on ihmisen sisäisen ja itsen ulkopuolella olevan välinen rajapinta ja sen tutkiminen liikkein. Onko mahdollista asua kehossaan tietoisena sen sisäisestä elämästä sulkematta pois ulkomaailmaa? Miten kohdata toinen ihminen; objektina vai toisen samankaltaisuuden tiedostaen? Voiko kaksi sisätilaa avautua toisilleen vai kätkeekö kova kuori ne itseensä? Mistä saa alkunsa toisen tunnistaminen, ymmärtämys ja myötätunto?

*Varjojen huone*essa niin tanssi, valo- ja äänisuunnittelu kuin videokuvakin tutkivat näkyvän ja kätketyn tilan samanaikaista läsnäoloa. Visuaalisina ilmaisukeinoina toimivat varjojen suunnat, hämärän sisältämät sävyt ja valonheittimien kaltaisesti tilaa paljastava videokuva, Tila tuo näkyviin henkien ja varjojen maailman laidat sekä

rakentaa arkkitehtonista hiljaisuutta niiden välille, Tapahtumisen hetkessä tilan ja mielen kokemukset yhdistyvät. Syvyyteen kuljettu matka aavistelee tavoittamatonta.

Teos on osa Tomi Humaliston taiteellispainotteista tohtorintutkintoa Teatteri-korkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselle.

Esityksen kulku:

Esitys alussa kolme tanssijaa tekevät eri puolella tilaa sijaitsevilla asemissaan pientä toisteista liikkettä. Yleisöä lähinnä oleva tanssija sijoittuu selin yleisöön nähden valkoisilla näytön sisältävillä laatikoilla rajatun neliöalueen sisällä. Kaksi taaimmaista tanssijaa siirtyvät kohti etualaa. Yksi tanssijoista jähmettyy etummaisen tanssijan taakse, mistä alkaa I Kata- niminen harjoitesarja, jonka tunnuspiirteinä ovat hengityksen äänet ja lattiaan piirtyvä viiva- animaatio. Sarjan jälkeen tanssijat vetäytyvät taaemmas, joista yksi häviää taustalla olevaan kuution alla sijaitsevaan pimeään nurkkatilaan. Kaksi tanssijoista räpistelee takanäyttämöllä yöperhosen kaltaisina hahmoina kolmannen lähettäessä nurkasta live-videokuvaa näyttämöllä näkyviin pieniin näyttölaatikoihin. Hetken kuluttua sama tanssija siirtyy kokean tason päälle, ottaa asennon ja pudottautuu muiden seuraksi lattialle. Tanssijat päätyvät osuuden lopuksi kolmeen valopisteeseen, josta alkaa II Kata. Kohtaus vetäytyy pimeään nurkkatilaan, jossa tanssijat tekevät käsillään näytöillä näkyvää videokuvaa. Tanssijat tulevat sen jälkeen pimeydestä esiin tiiviinä joukkona, jonka edellä lattiassa elää viivaanimaatio. Joukko päättyy neliölle, jossa he aloittavat Mudra- nimisen toisiinsa kietoutumisen vetäytyäkseen jälleen nurkkaa kohden. Tanssijat erkaantuvat: yksi tanssijoista menee jälleen nurkkaan tuottamaan videomateriaalia, toinee jää näyttämölle odottamaan ja kolmas esittää soolon. Kaikki päätyvät lopulta polvi-istuntaan näyttämöllä, lyövät lattiaan, mistä alkaa III Kata. Tämän jälkeen tanssijat siirtyvät nurkkatilan eteen selin yleisöön ja etenevät edemmäs yleisöä pumpppaavan musiikin myötä. Tämän jälkeen kuuluu gongin ääni ja tanssijat aloittavat laajat liikeradat tilassa. Kohtaus rauhoittuu kun tanssijat päätyvät erillisiin valopisteisiin, josta he vetäytyvät hitaasti takanäyttämölle. Tanssijat päätyvät liikkumattomiin asentoihin lattialle yhden noustessa korkealle tasolle. Hänen kädennostonsa on viimeinen kuva.

Tiivistelmä valosuunnittelusta:

Esityksessä oli 38 valotilannetta, jotka noudattivat pitkälle muutoksia tanssijoiden asemissa suhteessa kokonaistilaan. Muutokset ajoittuivat usein suhteessa liikkeen aksentteihin: heilautuksiin, lattialyönteihin, paikalle saapumisiin, jähmettymisiin tai liikkeelle lähtemisiin. Valot oli suunnattu pitkälle tilasuunnittelun geometrisen jäsennyksen mukaisesti. Keskeisellä sijalla oli nurkkakuution ja näyttämön etualan näyttölaatikoilla rajatun neliöalueen väliin muodostuva diagonaalinen aset-

telu. Tämän näkyy myös valokartassa siinä miten useat heittimet on sijoiteltu diagonaalin suuntaisesti. Geometrinen muoto toistui valossa erityisesti kolmessa Kata-nimisessä kohtauksessa. Vastapainona käytin myös pehmeämpiä valon rajauksia. Keskeiset valoalueet *Varjojen huoneen* näyttämötilassa olivat näyttöjen rajaama lattianeliö, sen taakse diagonaaliin muodostuva suorakaiteen muotoinen ”silta” ja päätepisteenä ilmassa leijuvan lavastekuution alapuolinen pimeä nurkka. lavastekuutioiden etupintojen lisäksi toiminnallisesti tärkeä alue oli korkean taso kansi. Edellisten lisäksi valaisin tilaa kahdella erisävyisellä (Lee 200 ja Rosco 2 x 079) takavaloryhmällä ja epäsymmetrisesti toteutetuilla sivuvaloilla. Tilaan suuntautui useita kapeita valopisteitä, joilla poimin tanssijoita tiettyinä hetkinä.

Valon suuntaukset, sävyt ja intensiteetit oli suhteutettu projisoituihin kylmänvalkoisiin videoanimaatioihin, jolloin ne oli mahdollista asettaa kerroksellisesti päällekkäin.

2.4 ESITYSTIEDOT *Pimeä projekti*

Esityspaikka:

Kiasma. Näyttelysali 4.krs. Mannerheiminaukio 2. Helsinki

Esitykset:

20/ 21/ 22/ 23. ja 24. syyskuuta 2006 klo 14 – 17. Esitykseen otetaan sisälle rajoitettu määrä katsojia puolen tunnin välein. Viimeinen sisäänpääsy klo 16.30.

Työryhmä:

Valosuunnittelija Tomi Humalisto ohjaaja Masi Eskolin (Vihtori Rämä), tanssijat Panu Varstala ja Virpi Juntti, näyttelijä Tuukka Vasama, videosuunnittelija Teemu Määttänen, tuottaja Isabel González, sekä äänisuunnittelijat Mikael Eriksson ja Juha Storm.

Käsiohjelmateksti:

Pimeä projekti esittää. *Pimeä projekti* on yritys tarkastella kysymyksiä näkemisestä, näkyvyydestä ja niiden rajalla olemisesta esityksellisen installaation keinoin.

Länsimainen silmäkeskeisyys yhdistetään usein käsitykseen totuudesta ja todellisuudesta. Katseeseen liittyvän totuususkon kyseenalaistaminen johtaa kysymykseen miten käytämme silmiämme ja miten ympärillä oleva tulee näkyväksi. Tällöin huomamme, että suhteemme pimeään on muodostunut kielteiseksi; pimeys edustaa meille vain valon puuttumista, mikä estää meitä tekemästä havaintoja oletetusta todellisuudesta.

Tilaa voi havaita katselemalla ympäristöä videotykkien ja monitorien valossa, tai tarkkailemalla sitä kameroiden välittämän kuvan avulla. Optiset apuvälineet paljastavat infrapunavalolla valaistun tilan joka jää muuten havaitsemattomaksi. Näky-mättömän ja näkyvän rajapinta väreilee esityksessä päällekkäin sisältäen paradoksin: samalla kun näkymätön on tuotu näkyväksi, se tuhoutuu. Hämärän tai pimeään kohtaaminen asettaa hankalan kysymyksen; miten olla sen äärellä, mitä ei näe?

Valosuunnittelija Tomi Humalisto on kutsunut koolle työryhmän, jossa toimivat ohjaaja Masi Eskolin, tanssijat Panu Varstala ja Virpi Juntti, näyttelijä Tuukka Vasama, videosuunnittelija Teemu Määttänen, tuottaja Isabel González, sekä äänisuunnittelijat Mikael Eriksson ja Juha Storm. Esitys toteutetaan yhdessä Helsingin esitystaiteen keskuksen kanssa.

Kiitokset: SKR:n Uudenmaan rahasto, Valtion näyttämötaidetoimikunta ja Teatterikorkeakoulu.

Esityksen kulku

Yleisölle on annettu sisääntuloaika puolentunnin välein, jolloin he valmistautuvat lukemalla heille jaetut ohjeet ja riisumaan jalkineensa. Eteistilan penkillä katsojat voivat seurata video- ja äänisuunnittelijan selän takaa näkyviä videomonitoreista esitystilan tapahtumia. Heille kerrotaan kuvan välittyvän näytöille vaikka tila olisi pimeä. Ovella päivystävä työryhmän jäsen päästää yleisöä sisään kun esitystilassa on vähän valoa. Esitys etenee alusta loppuun ajastetusti esitystilan yhdelle seinälle kiinnitettyjen kahden näytön ohjeiden mukaisesti kolme tuntia. Esityksessä on kaksitoista päivänkiertojaksoa, jossa koetaan hämärä päivä, iltahämärä, pimeä yö ja aamuhämärä. Yön aikana kaikki valoa tuottavat laitteen on sammutettu. Aamu ja iltahämärän aikana vain osa niistä laitetaan päälle. Tilassa on kolme esiintyjää, joista yksi nukkuu koko ajan kerrastoon puettuna tatamilattian päällä, kahden muun alastoman esiintyjän suorittaessa näytöiltä lukemiaan tehtäviä. Yleisö saa liikkua ja poistua tilasta vapaasti.

Tiivistelmä valosuunnittelusta:

Esityksessä ei käytetty perinteistä teatterivalaistuskalustoa. Valotilanteet saatiin aikaan videotykkien, kuvaputkimonitoreiden ja LCD-näyttöjen tuottaman valon avulla. Valotilanteiden muutokset saatiin aikaan laitteita sammuttamalla ja syttämällä. Näytöt sytytettiin ja sammutettiin pistorasiakatkaisimista ja pistokkeen kytkemisellä, videotykit kaukosäätimen avulla. Lisäksi tilassa oli infrapunavaloa tuottavia heittimiä, jotka pidettiin päällä samalla intensiteetillä koko esityksen ajan. Infrapunavalo ei ollut silmin havaittavissa, mutta sen vaikutus oli nähtävissä näytöiltä kyseistä aallonpituutta näkevien valvontakameroiden välittämänä. Näyttöjen avulla toteutetut valotilanteet noudattavat kolmen tunnin keston ajan neli-osaista sykliä, joka koostuu ”päivästä” (kaikki päällä), ”iltahämärästä” (vain näytöt päällä), ”yöstä” (kaikki pois päältä) ja ”aamuhämärästä” (vain näytöt päällä). Kunkin valotilanteen kesto on ennalta määrätty suhteessa vuoden aikajaksolta haettuihin kuukausittaisiin valon ja pimeän kestoihin.

Liiteosa 3: Esitysten valaistusteknisiä tietoja

3.1 Kudelma

Heitinkalusto:

2 kpl. ADB Fresnel 12-51°, 5kW
13 kpl. ADB Fresnel 13-59°, 1kW
8 kpl. ADB Fresnel 12-61°, 2kW
7 kpl. ADB PC 5-65°, 2kW
12 kpl. Niethammer Enizoom 16-38°, 1kW
12 kpl. Altman Shakespeare 15-51°, 575W
12 kpl. PAR 64, medium, 1kW
1 kpl. Imax kärkipeiliheitin, 500W
24 kpl. ADB ja Altman assym. Flood, 1kW
6 kpl. VL 1000

Värit: R 05, R 58, R 213, L 202, R 372, L 721. Kobo: Rosco No. 78049 Chessboard.

3.2 Pelto- ankara moraliteetti

Heitinkalusto:

2 kpl. Arri Studio Fresnell, 5kW
15 kpl. Selecon Arena PC, 2kW

45 kpl. Selecon Pacific 23-50° zoomspot, 1kW
7 kpl. Selecon Pacific 12-28° zoomspot, 1kW
Niethammer Enizoom 15-38°, 1.2kW
13 kpl. ETC Source Four 575W-750W
18 kpl. ETC Source Four 25-50° 575W-750W
4 kpl. ETC Source Four 50° 575W-750W
2 kpl. ETC Source Four Par narrow, 575W.
3 kpl. Strand Beamlight 500W matalajännite
42 kpl. Selecon Aurora Cyc Assymmetric Flood, 1 kW
1 kpl. Flood, 1kW

5 Cantata PC, 1kW
5 kpl. Suurpainenatrium-katulamppu, 150W
3kpl. Suurpainenatrium Flood (HST-DE), Bega 8575, 70W
16 kpl. Loisteputki T8, 36W
1 kpl. Valonauha, 220V

Värit: L 017, L 134, L 182, L 200, L201, L 205, L 388

3.3 Varjojen huone

Heitinkalusto:

8 kpl. Desisti Fresnel, 2kW
10 kpl. Desisti Fresnel, 1kW
7 kpl. Fresnel, 1 kW
6 kpl. Source Four 36, 575W
10 kpl. Source Four jr, 575W
3 kpl. Source Four Par WMF, 575W
7 kpl. Coemar PC, 300W
2 kpl. Flood, 500W

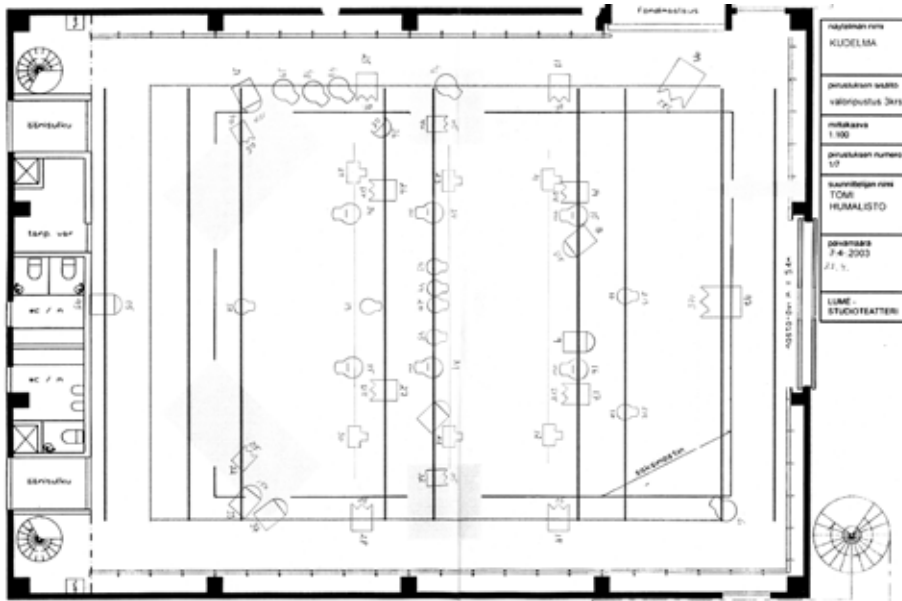
Värit: R 68, R 079, L 200, L 201, L 202.

3.4 Pimeä projekti

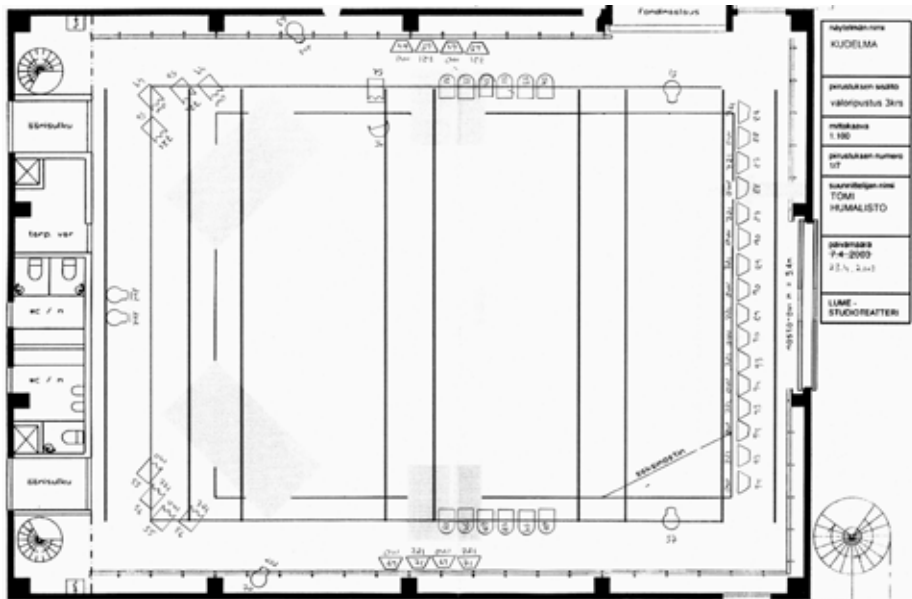
Valaistuskalusto:

9 kpl. SIR-420, 830 nm
4 kpl. Microlight IR-21/25, 940nm.
3 kpl. Microlight IR-56 (60-40), 940nm.
4 kpl. Valvontakamera DSP CCD-5
1kpl. Valvontakamera, kiinteä IR-led,
2 kpl. EMSA 1030 SLM-2810 1/3" Varifocal Lens 2,8-10 mm.
2 kpl. EMSA 1032 SLM-550 1/3" Varifocal Lens 5-50 mm.
2kpl. LCD näyttö 15"
4 kpl. MV kuvaputkimonitori 9", Sony PVM- 90CE, 25W.

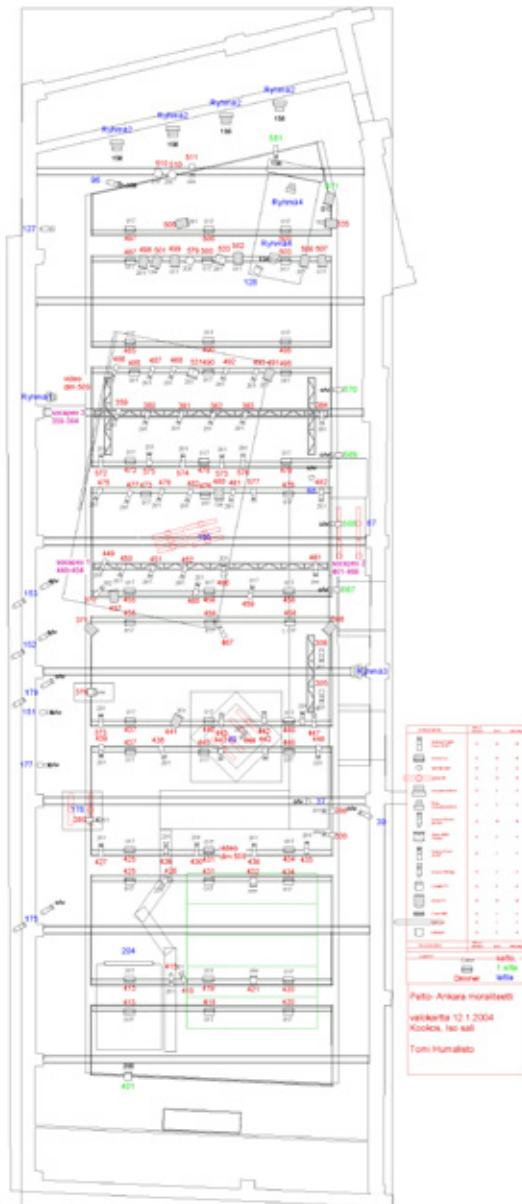
Liiteosa 4: Valokartta- ja pohjakuvia



I. Kudelma: Valokartta kattotaso.

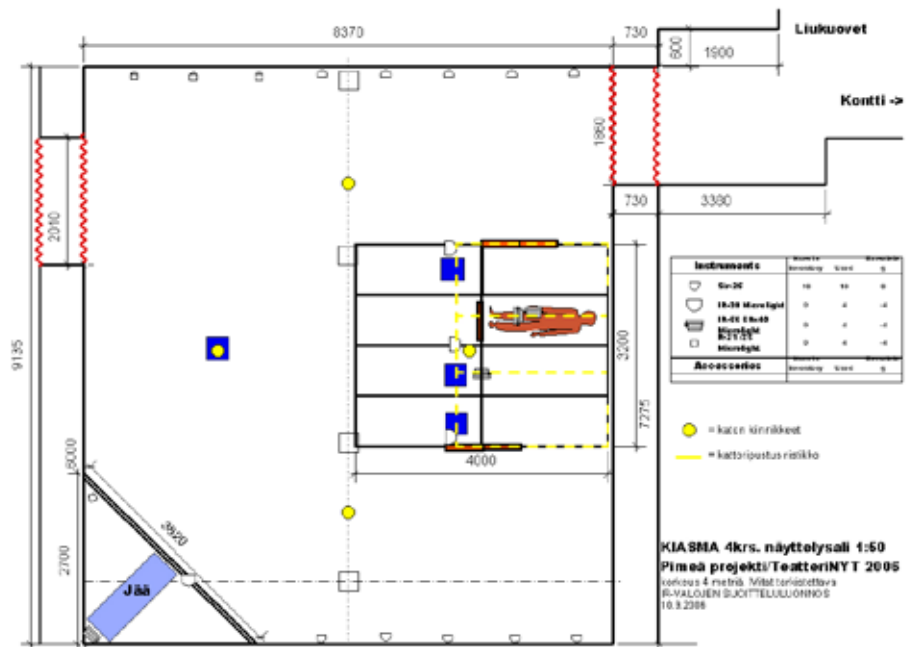


II. Kudelma: Valokartta lattiataso.

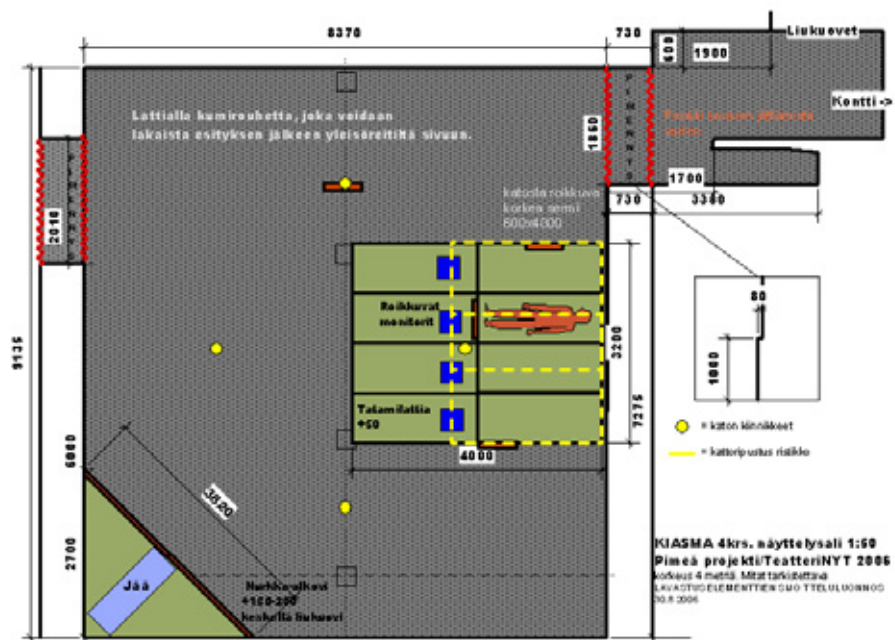


III. Pelto – ankara moraliteetti: valokartta

IV. Pelto – ankara moraliteetti: Teemu Määttäsen 3D-rendaus.



VII. Pimeä projekti: Infrapunaheittimien ja monitorien sijoittelukartta.



VIII. Pimeä projekti: pohjakuvaluonnos lavastuksesta.

Liiteosa 5: Esitteet



Tiedustelut: isabel.gonzalez@humak.edu

Kudelma

"Konttorirottien suorituksia liiketoiminnan rajoilla"

Koreografia: Jyrki Haapala ja Virpi Juntti
 Valosuunnittelu ja lavastus: Tomi Humalisto
 Äänisuunnittelu: Juha Storm
 Tanssi: Jyrki Haapala, Kaisa Höntä, Virpi Juntti
 ja Carl Knif
 Tiedottaja/osastuuttaja: Isabel González

Ensi-ilta lauantaina 3.5. klo 19
 Muut esitykset 5.-6. ja 8.-10.5. klo 19
 Esityspaikka: Taideyliopiston korkeakoulu,
 Mediatyökeskus Lume / Studionäyttämö,
 Hämeentie 135 C, Helsinki
 Liput 10/5 €
 Lippuvaraukset Teatterikorkeakoululta
 arkisin klo 12–16 puh. 09 - 4313 6256
 Lipputen lunastus ovelta tunti ennen esitystä.

TAIDEYLIOPISTON KORKEAKOULU

TEATTERIKORKEAKOULU
 TEATTERIOHJAAJAT
 TEATTERIOHJAAJAT

MEDIAKESKUS LUME



P E L T O -ANKARA MORALITEETTI

KAKSINÄYTÖKINEN ESITYS, JOSSA ENSIMMÄINEN NÄYTÖS ON YMPÄRISTÖNOMAINEN TEOS JA TOINEN NÄYTÖS ON ESITYS, SAARNA IHMISKESKEISYYDESTÄ. ENSIMMÄINEN NÄYTÖS ON IHMISLÖKOSTAINEN KOKEMUS, ELLETTY HEIKKI RAKENNETUSSA YMPÄRISTÖSSÄ; TOINEN NÄYTÖS KOKOELMA SUORIA PUHEITA JA TILAKUUNT.

VALLAISE NÄYTÖSTEN VALILLA ON USHITA TUNTIJA. SITEN KATSOJAN ON MAHDOLLISTA OIKEALLA AJATUKSILLA JA TUNTEMUKSILLA, JOITA ENSIMMÄINEN NÄYTÖS NOSTAA EHD.

NÄMÄ NÄYTÖKSET YHDESSÄ MUOOSTAVAT TAPAHTUMAKESKEISEN IHMISKESKEISYYDESTÄ. PELTO - ANKARA MORALITEETTI ON ESSEINOMAINEN AJATTELLIN VÄLINE, KOELMA, SEIKÄ TEKKEALLE ETTÄ KATSOJALLE.

ESITYS ESITEÄÄ YHDEN SUUREN KYSYMYKSEN: MILLAINEN SUHDE ITSE KULLAKIN ON YMPÄRISTÖNSÄ, VALITTOMAAN LAHTENNOOSEEN, "ESINEIDEN" TAYTTAMAAN LAHTENNYTYEN? ESINEIKSI TULEE TÄMÄ YHTYDESSÄ KUTSUA KAIKKIA JA KAIKKIA ITSESTÄ ERILLISEKSI MIELLETTÄVIÄ ILMOITA, LAUSEITA, TOISTA IHMITÄ, ELÄINTÄ TAI MIELIKUVITUKSEN KALNEIMPIA TUOTTEITA. TAI TYÖKALUJA, VIHAVAN MAAN HEILUNTA TÄHILU - TAI PELTOA ITSEÄÄN.



VARJOJEN HUONE

Koreografia Mammu Rankanen
Tanssi Kaisu Hölttä, Virpi Juntti, Riikka Kekäläinen
Valo- ja tilasuunnittelu Tomi Humalisto
Video Teemu Määttänen
Äänisuunnittelu Mikko Hynninen
Puvut Anna Pérez
Tuotanto Zodiak – Uuden tanssin keskus

Ensi-ilta 14.2.2006 klo 19

Muut esitykset 17.2., 18.2. klo 19, 19.2. klo 15,
22.2., 24.2. klo 19, 26.2. klo 15, 1.3. ja 2.3. klo 19
Yleisökeskustelu esityksen jälkeen 17.2.

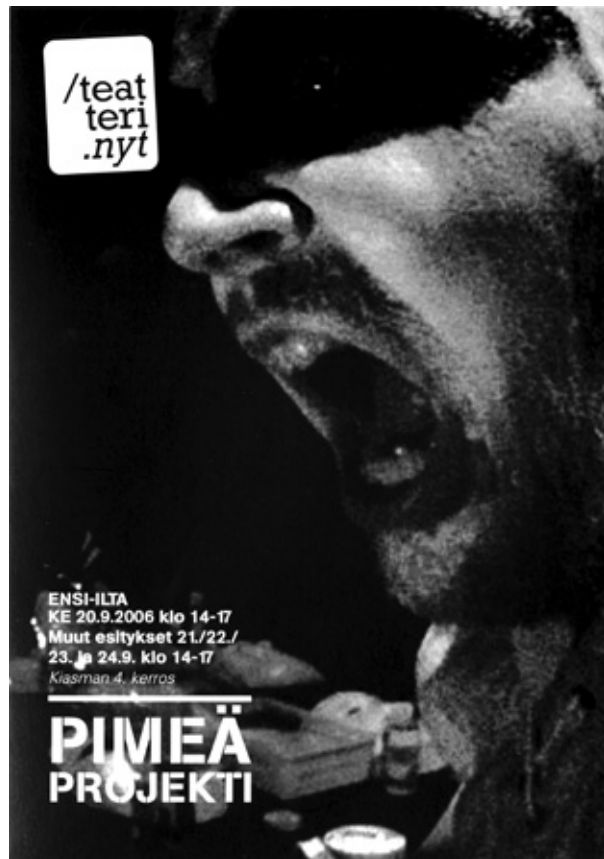
Liput 15/8 euroa

Lippuvaraukset Zodiak 09-694 4948,
zodiak@zodiak.fi ja Lippupiste

Zodiak – Uuden tanssin keskus,
Kaapelitehdas, Tallberginkatu 1 B, 00180 Helsinki

ZODIAK®

www.zodiak.fi



KE 20.9.2006 klo 14-17 ENSI-ILTA
Muut esitykset 21./22./23. ja 24.9. klo 14-17
Esitykseen otetaan sisälle rajoitettu määrä katsojia
puolen tunnin välein. Vm. sisäänpääsy klo 16.30

Kiasman 4. kerros

6/5C

PIMEÄ PROJEKTI

Pimeä projekti on yritys tarkastella kysymyksiä näkemisestä, näkyvyydestä ja niiden rajalla olemisesta esityksellisen installaation keinoin.

Länsimainen katsekeskeisyys yhdistetään usein käsitykseen totuudesta ja todellisuudesta. Katseeseen liittyvän totuuskon kyseenalaistaminen johtaa kysymykseen, miten käytämme silmiämme ja miten ympärillä oleva tulee näkyväksi. Tällöin huomamme, että suhteemme pimeään on muodostunut kielteiseksi. Pimeys edustaa meille vain valon puuttumista, mikä estää meitä tekemästä havaintoja oletetusta todellisuudesta.

Tilaa voi havaita katselemalla ympäristöä videotekniikan ja monitorien valossa, tai tarkkailemalla sitä kameroiden välittämän kuvan avulla. Optiset apuvälineet paljastavat infrapunavalolla valaistun tilan, joka jää muuten havaitsemattomaksi. Näkymättömän ja näkyvän rajapinta välileee esityksessä päällekkäin sisältäen paradoksin: samalla kun näkymätön on tuotu näkyväksi, se tuhoutuu. Hämärän tai pimeän kohtaaminen asettaa hankalan kysymyksen: miten olla sen äärellä, mitä ei näe?

Valosuunnittelija **Tomi Humalisto** on kutsunut koolle työryhmän, jossa toimivat ohjaaja **Masi Eskolin**, tanssijat **Panu Varstala** ja **Virpi Juntti**, näyttelijä **Tuukka Vasama**, videosuunnittelijat **Teemu Mänttinen**, tuottaja **Isabel González**, sekä äänisuunnittelijat **Mikael Eriksson** ja **Juha Storm**. Esitys toteutetaan yhdessä Helsingin esitystaiteen keskuksen kanssa. Kiitos SKR:n Uudenmaan rahasto, Valtion näyttämötaidetoimikunta, Teatterikorkeakoulu Yhteistyössä FTN Futon Shop, Aseko Oy

Taiteilijatapaaminen 21.9. esityksen jälkeen.

Lippuvaraukset Kiasman info (09) 1733 6502 ti-su klo 10-17

KIASMA

KIASMA ON KULTTUURI- JA TAIDETUOTOJA KOKOAVAN KOKOELMAN KOKOAMINEN
Kiasma on Kiasma Oy:n omistama ja Kiasma Oy:n hallinnoima
Kiasma on Kiasma Oy:n omistama ja Kiasma Oy:n hallinnoima
Kiasma on Kiasma Oy:n omistama ja Kiasma Oy:n hallinnoima



ASEKO OY



FTN



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Valosuunnittelu on vähän tutkittu ala, joka on ehtinyt muodostaa vakiintuneita käytäntöjä. Esitysmuotojen muuttuessa työskentelytavat voivat kuitenkin muuttua rajoitteiksi. Tomi Humalisto on kiinnostunut ”toisin tekemisen” mahdollisuudesta silloin, kun käytäntö kaipaa vaihtoehtoa.

Väitöstutkimuksessaan Humalisto kartoittaa vakiintuneita käytäntöjä ja niiden muutoksia omassa työskentelyssään. Esitysesimerkkien ja teorialähteiden avulla hän avaa keskustelua alan puitteista ja kehityksestä. Työ tarjoaa jalansijaa ja tarttumapintoja muille samansuuntaisille tai vastakkaisille näkökulmille.

Taiteellisen tutkimuksen kohteena on neljä esitystä, joissa valosuunnittelu haastaa konventioita: Kudelma (2003), Peltö – ankara moraliteetti (2005), Varjojen huone (2006) ja Pimeä projekti (2006). Kirjallinen osa käsittelee valosuunnittelijan laajenevia toimenkuvia sekä tarkastelee staattisen valotilanteen kokemista muuttuvana ja dynaamisena Peltö – ankara moraliteetti -esityksessä. Kolmantena aiheena Humalisto vertailee näkyvyyden ja pimeyden asemaa esityskonventiossa ja Pimeä projekti -esityksessä, jossa käytettiin infrapunavaloa.

Humalisto on toiminut valosuunnittelijana esittävien taiteiden parissa 1990-luvulta asti Belgiassa ja Suomessa sekä tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa.



