



TOISEN VALO ON TOISEN VARJO- SIRKUSVALAISU AREENALLE

Case Cirque Dracula

Crista Parviainen

Opinnäytetyö
Joulukuu 2011
Viestinnän koulutusohjelma
Valo

OPINNÄYTTEEN TIIVISTELMÄ

Crista Parviainen

TOISEN VALO ON TOISEN VARJO-SIRKUSVALAISU AREENALLE -Case Cirque Dracula

Joulukuu 2011

54 sivua + liitteet

Tampereen ammattikorkeakoulu

Viestinnän koulutusohjelma

Valo

Lopputyön muoto: projektimuotoinen

Lopputyön ohjaaja: Eero Pölönen

Avainsanat: valosuunnittelu, sirkus, areena

Opinnäytetyöni käsittelee sirkusvalosuunnittelua areenalle. Opinnäyteprojektinani tein valosuunnittelun Cirque Draculaan, joka oli yksi Turku 2011 Kulttuuripääkaupungin suurimmista hankkeista.

Lähestyn sirkusvalosuunnittelua historian, löytämieni haastatteluiden sekä omien kokemusteni ja ajatusteni kautta. Areenavalosuunnittelua lähestyn lähinnä teoreettisen tiedon kautta. Nämä kaksi valosuunnittelun osa-aluetta yhdistyvät opinnäyteprojektissani, jota myös tulen analysoimaan.

THESIS SUMMARY

Crista Parviainen

***LIGHT FOR ONE IS SHADOW FOR ANOTHER- CIRCUS LIGHTING FOR ARENA -
Case Cirque Dracula***

December 2011

54 pages + appendixes

TAMK University of Applied Sciences

Media Programme

Area of specialisation: Light design

Type of Final Project: Project

Thesis supervisor: Eero Pölönen

Keywords: light design, circus, arena

Abstract:

My thesis is about designing circus lighting for an arena. I designed, built and programmed lighting for one of the biggest productions of Turku 2011 Culture Capital, Cirque Dracula.

I'm going to approach lighting design for circus through history, the interviews I've found and through my own experiences and thoughts in the field and as a viewer. My approach to lighting design for arena is going to be more based in theory. These two fields of lighting design are combined in my final project, Cirque Dracula which I will also analyze.

Sisällys

1	Johdanto	6
2	Aiheen valinnan taustaa	7
	2.1 Aiemmat kokemukset sirkusvalaisusta	7
	2.2 Miksi juuri sirkusvalaisu?	8
3	Tutkimusmenetelmät	9
	3.1 Kirjallisuus	9
	3.2 Hiljainen tieto, kokemus sekä katsotut esitykset	10
	3.3 Internet	10
	3.4 Luentomonisteet	11
	3.5 Oma materiaali	11
	3.6 Esitystaltiointi	11
4	Sirkuksen ja sen esittämispaikkojen historiaa	12
	4.1 Sirkus ennen sirkusta	12
	4.2 Sirkuksen ensimmäiset askeleet	14
	4.3 Varietee- perinteen juuret	15
	4.4 Sirkuksen kehitys 1800- luvulla	16
	4.5 Side show ja kummajaiset	18
	4.6 Sirkuksen kehitys 1900- luvulla	20
	4.7 Uusi sirkus syntyy	23
	4.8 Sirkus Suomessa	26
5	Cirque Dracula- projektin esittely	29
	5.1 Työryhmä	29
	5.2 Sirkusnumeroiden esittely	30
	5.3 Peilitelttä ja näyttämö	35
	5.4 Prosessi	37
	5.5 Lavastus ja esiintyminen areenanäyttämöllä suhteessa valoon	41
	5.6 Areenavalaisun filosofinen puoli suhteessa sirkusvalaisuun	42
	5.7 Valaisu areenalla käytännössä - Case Cirque Dracula	45

6 Pohdinta	49
6.1 Cirque Dracula projektina	49
6.2 Sirkuksen ja sirkusvalaisun tulevaisuudesta	51
Lähteet	54
Liitteet	57

1 Johdanto

Opinnäytetyöprojektinani suunnittelin valaisun turkulaisen ArtTeatron Cirque Draculaesitykseen, joka oli yksi Turku 2011 Kulttuuripääkaupungin produktioista.

Opinnäytetyöni kirjallisen osuuden tarkoituksena on kyseistä suunnittelutyötä esimerkkinä käyttäen toimia johdantona sirkusvalaisuun, sillä aiheesta ei juuri ole tuotettu kirjallista materiaalia. Teoriapohja perustuu lähinnä aihetta sivuvaan kirjallisuuteen, luentomonisteisiin sekä katsottuihin esityksiin.

Vaikka kerron pääasiassa valaisun teknisestä suunnittelusta, käsittelen silti samalla taiteellista suunnittelua. Teknisten ratkaisujen taustalla on kuitenkin aina taiteellinen pyrkimys. Esittelen myös lyhyesti sirkustaiteen, varieteen ja side shown esittämisen ja esittämipaikkojen historiaa. Koen esittämismuodon- ja tilan historian olevan tärkeä osa tutkimustani paitsi henkilökohtaisen oppimiseni vuoksi, myös projektin historiallisen kontekstin kannalta. Tilan historian koen tärkeäksi, sillä Cirque Draculassa esitystilan- ja alueen pyöreä muoto vaikuttivat paljon valosuunnitteluun. Sirkuksen yleisen historian koen tärkeäksi, jotta sekä minä että lukija ymmärtäisimme paremmin niitä perinteitä, joiden pohjalta tämäkin teos on syntynyt.

Opinnäytetyöstäni hyötyvät sirkusvalaisua tekevät ja siitä kiinnostuneet henkilöt. Pyrin esittelemään lukijalle joitain hyväksi havaittuja ratkaisuja eri lajien valaisussa, joita olen oppinut erinäisissä sirkusproduktioissa työskennellessäni ja joita olen soveltanut myös Cirque Draculassa.

2 Aiheen valinnan taustaa

2.1 Aiemmat kokemukset sirkusvalaisusta

Ennen lähtöäni mukaan Cirque Dracula- projektiin olen suunnitellut valaisun kahteen sirkusesitykseen: molemmat niistä ovat olleet tamperelaisen sirkuskoulun Sorin Sirkuksen Kevätsirkus- esityksiä. Ensimmäinen oli vuoden 2009 Herra Hepuli ja toinen vuoden 2010 Usvan takaa. Kevätsirkuksessa esiintyvät Sorin Sirkuksen kaikki vuosikurssit, joten mukana on lapsia noin viiden vuoden ikäisistä teini-ikäisiin saakka. Noissa projekteissa koin sirkusvalaisun haastavaksi, sillä ne olivat ensimmäisiä projekteja joiden parissa työskentelin yksin ja olin päävastuussa koko esityksen valaisusta.

Ensimmäinen kosketus sirkusvalaisuun oli kuitenkin koulutusohjelmani ensimmäisessä periodissa järjestetty Valoilmaisu 1- kurssi, jossa tamperelainen sirkusvalosuunnittelija Eero Auvinen piti works shopin sirkusvalaisusta yhdessä sirkustaiteilija ja -opettaja Jani Suihkosen kanssa. Tehtävänä meillä oli tuolloin rakentaa ja suunnata valot niin, että esiintyjä näkisi työskennellä.

Olen myös ollut mukana tamperelaisen Circus Ruskan järjestämässä vuotuisessa Circus Ruska Festival- tapahtumassa teknikkona. Festivaali on Suomen pitkäikäisin nykysirkusfestivaali, joka täyttää vuonna 2012 kahdeksan vuotta. Circus Ruskaan kuuluu edellä mainitun Eero Auvisen lisäksi joukko muita tamperelaisia sirkusalan ammattilaisia kuten Kitte Klemetilä, Pasi Nousiainen, Alekski Isomäki, Matias Salmenaho, Matti Selin sekä Petteri Jakobsson. Alkuvuoteen sijoittuvan festivaalin lisäksi olen ollut mukana saman yhdistyksen syksyisin järjestämässä Circus meets Burlesque- tapahtumassa, jossa nimensä mukaisesti yhdistellään sekä sirkusta että burleskia.

2.2 Miksi juuri sirkusvalaisu?

Sirkus on esittävän taiteen muotona kiinnostava yhdistelmä keskenään erilaisia lajeja fyysisestä, lähes urheilijamaisesta suorituksesta tekniseen esinemanipulaatioon ja klovneriaan. Sirkustaiteilijoiden miltei yli-inhimillisiltä tuntuvat temput ovat tulosta pitkäjänteisestä harjoittelusta, joka on jatkunut useiden vuosien ajan. Myönnän kadehtivani heidän kurinalaista suhtautumistaan harjoittamaansa ammattiin.

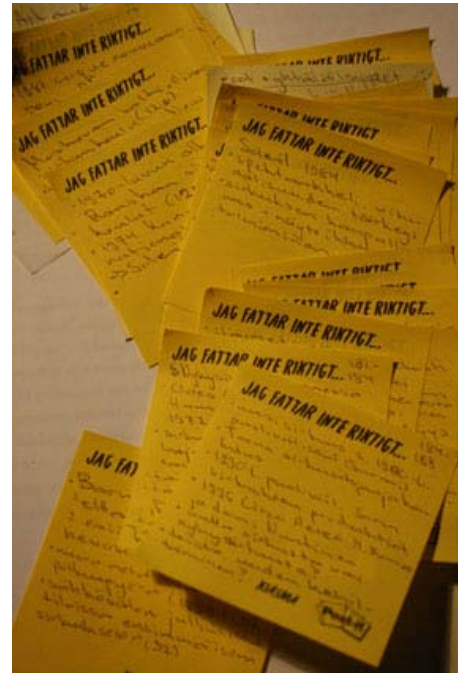
Valaisun kannalta sirkus asettaa kuitenkin erilaisia haasteita kuin pelkkä urheilusuoritus tai teatteriesitys. Sirkuksessa pyritään luomaan teatterin tavoin tunnelmaa ja illuusiota myös valojen avulla. Sirkusvalosuunnittelu kuitenkin eroaa teatterivalosuunnittelusta siinä, että tunnelmaa tärkeämpää on turvallisuus. Teatterissa näyttelijä saattaa esittää kuolevaa, mutta mikäli sirkuksessa valot eivät sovellu numeroon saattaa esiintyjä olla oikeasti hengenvaarassa.

Cirque Draculaa tarjottiin opinnäytetyöksi koulutusohjelmaamme ja olin kiinnostunut projektista heti. Vähäisin syy ei ollut tarve opinnäytetyöprojektille, mutta sen lisäksi lyhyt ja intensiivinen taustani sirkusvalaisun parissa vaikutti mukaan lähtöni. Projekti antoi minulle mahdollisuuden ja motivaatiota tutustua syvemmin tähän tuoreeseen tuttavuuteeni paitsi uuden valosuunnittelutyön kautta myös historiallisen kontekstin kartoittamisen kautta. Edellä mainittujen lisäksi minua kiehtoi tila, Peilitelttä, johon palaan myöhemmin.

3 Tutkimusmenetelmät

3.1 Kirjallisuus

Opinnäytteeni tietoperusta pohjautuu sirkuksen historiasta kertovaan kirjallisuuteen sekä valosuunnittelusta kertovaan kirjallisuuteen. Yritin aluksi etsiä sirkusvalosta mahdollisesti aiemmin tehtyjä opinnäytetöitä, mutta tulokset olivat laihat. Löysin netistä viitteen valosuunnittelija Riikka Vuoremaan kirjoittamaan Teatterikorkeakoulun taiteelliseen opinnäytetyöhön ja pyysin häneltä saada sen luettavakseni. Harmikseni siitä ei ollut minulle suoranaisesti hyötyä painotusten ollessa täysin erilaiset. Silti hyödyin lähdeluettelosta ja löysin kaksi sittemmin melkoisen perusteellisesti kaluamaani opusta.



Kuva 1: Muistiinpanoja lähdeaineistosta

Toinen näistä kirjoista oli Ranskan johtavan Jean- Michel Guyn (2001) toimittama Sirkuksen vallankumous, joka on kokoelma ranskalaisten sirkustutkijoiden kirjoittamia tekstejä. Se on suomennettu ja julkaistu vuonna 2005. Toinen on Kansallisen sirkustaiteen kehittämiskeskuksen Cirkon johtaja Tomi Purovaaran kirjoittama teos Nykysirkus- Aarteita, avaimia ja arvoituksia(2005). Näihin kirjoihin tutustuin suurella innolla kartuttaakseni ymmärrystäni esittämislajin historiasta, estetiikasta ja konventioista. Valokirjallisuutta pyrin valikoimaan sen mukaan, miten kirjat olisivat relevantteja omaa työtäni ajatellen. Koska esitystila ja näyttämö olisivat enemmän areenaa kuin tavallista näyttämöä muistuttavat, lähdin liikkeelle siitä.

Löysin englantilaisen valosuunnittelija Jackie Stainesin kirjoittaman Lighting Techniques for Theatre-in-the-Round- teoksen, jossa esiteltyjä periaatteita pyrin hyödyntämään omassa suunnittelutyössäni. Sen jälkeen meni hetki ennen kuin löysin lisää kirjallisuutta. Sattumalta tuli vastaan sirkustaiteisiin keskittyneen julkaisun,

Spectacle- lehden perustajan ja kirjailija Ernest Albrechtin kirjoittama The Contemporary Circus- Art of the Spectacular. Siitä löysin ensimmäiset sirkusvalosuunnittelijoiden haastattelut.

Projektia varten luin myös Bram Stokerin alkuperäisteoksen Dracula sekä katsoin saman teoksen elokuvaversio vuodelta 1992.

3.2 Hiljainen tieto, kokemus sekä katsotut esitykset

Osa teoriapohjaa on oma kokemukseni sirkusvalosta, mutta myös alalla kulkeva hiljainen tieto. Pitkään se oli ainoa asia johon perustin käsitykseni sirkusvalaisusta. Hiljaista tietoa ja kokemusta on vaikea tässä täysin erottaa toisistaan, sillä osa hiljaisesta tiedosta tulee kokemuseräisesti toisten suunnittelema teoksia katsomalla sekä kollegoiden kanssa keskustelemalla. Kokemuseräistä tietoa ovat ne teokset, joihin olen itse suunnitellut tai ollut muuten mukana toteuttamassa valaisua. Tällaiselle tiedolle pyrin etsimään kirjallista tukea, jota löysin jonkin verran internetistä ja kirjoista.

Lasken katsomani esitykset myös kokemuseräiseen tietoon. Vaikka olen nähnyt jokusen sirkusesityksen ja ollut muutamaa tekemässäkin, pyrin tähän valitsemaan tuoreessa muistissa olevat sekä oman työni kannalta tavalla tai toisella merkityksellisiksi kokemani teokset.

3.3 Internet

Osan tiedosta löysin internetistä etsiessäni tarkennuksia joihinkin kirjoissa esitettyihin väitteisiin tai projektissa vastaan tulleisiin asioihin. Suurin apu internetistä oli ehkä side shown historian ja yksittäisten sirkusyriyten toiminnan kartoittamisessa, mutta myös kuvien löytämisessä. Lukemissani kirjoissa oli toki jonkin verran kuvia, muttei välttämättä omiin tarkoituksiini parhaiten sopivia.

3.4 Luentomonisteet

Erityisesti valaisun historiaan liittyvät tiedot olen koonnut pääsääntöisesti luentomonisteista. Näihin kuuluvat Valoilmaisu 1- kurssilla saatu Johdatus valon ihmeelliseen maailmaan sekä valosuunnittelija Maaret Salmisen teatterihistorian kurssiin kuuluvat luentomonisteet.

3.5 Oma materiaali

Jotkut kuvista ovat itse ottamiani ja luonnollisesti kaikki Cirque Draculaan liittyvät piirrokset ovat omaa käsialaani.

3.6 Esitystaltiointi

Koska en itse ehtinyt harjoitusten aikana kuvaamaan riittävästi, olen ottanut joitain screen capture- kuvia Cirque Draculasta saamastani esitystaltiointista.

4 Sirkuksen ja sen esittämispaiikkojen historiaa

4.1 Sirkus ennen sirkusta

Kuten muutkaan yhteiskunnalliset ja kulttuurilliset ilmiöt, ei sirkuskaan syntynyt tyhjästä. Sirkus itsenäisenä taidemuotona käsitetään yleisesti syntyneeksi 1768 Lontoossa, mutta joidenkin sirkuksessa esitettävien lajien historia ulottuu paljon kauemmaksi ajassa taaksepäin (Purovaara 2005, 44- 45).

Purovaara (2005, 29-32) kertoo kirjassaan sanan sirkus olevan peräisin roomalaisten kehämäisestä urheiluareenasta eli cirkuksesta, jossa järjestetyt urheilulliset kisat saattoivat kestää useita kuukausiakin. Roomalaisten urheilukisoissa esitettiin gladiaattoritaistelujen, kilpa-ajojen ja eläinnäytösten lisäksi myös useita nykyisin sirkuksessa esitettäviä lajeja kuten taitoratsastusta, jonglöörausta, akrobatiaa, nuorallakävelyä ja tulitemppuja. Koska näiden lisäksi areenoilla myös pilkattiin ja surmattiin kristittyjä, kyseinen esitysmuoto vähitellen kiellettiin Euroopan siirtyessä kristinuskoon. Tuohon aikaan valaisu ei käytännössä ollut vaan esitykset pidettiin teatterin tavoin luonnonvalossa, soihtujen ja lyhtyjen toimiessa lähinnä vuorokaudenaikaa viitteellisesti ilmaisevina tehokeinoina (Johdatus valon ihmeelliseen maailmaan- Valoilmaisu 1, 36).

Antiikin ajan ja vuoden 1768 välissä sirkuslajeja esitettiin vaihtelevasti pienten tapahtumien ja suurten kansanjuhlien yhteydessä. Philippe Goudard (Guy 2005, 155-156) näkee sirkusesitysten olevan eläinnäyttelyiden ja urheilukilpailuiden tapaan moderneja vastineita menneiden aikojen gladiaattoritaisteluille, mysteerinäytelmille ja turnajaisille, joita niin ikään esitettiin toreilla, stadioneilla ja areenoilla. Goudard on ranskalainen klovni, kirjailija sekä esittävien taiteiden lehtori (Goudardin nettisivut). 1000- luvulle päästyä sirkuslajeista muodostui merkittävä osa karnevalistisia Aasi- ja Narijuhliä, mutta renessanssiin tultaessa nämä juhlat olivat kangistuneet kaavoihinsa (Purovaara 2005, 32-34).

Renessanssiaikana sirkus syntyi uudelleen commedia dell'arten muodossa (Purovaara 2005, 32-34), joka oli ensi askel ammattimaisen teatterin suuntaan erotuksena aiempaan valtioon tai kirkon säätelemään teatteriin tai renessanssiyhäistön harrastelemaan teatteriin (Salminen, Renessanssi, 02). Commedia dell'arte tarkoittaa suomeksi ammattilaisten esittämää näytelmää ja on Italiasta Keski-Eurooppaan levinnyt improvisaatioteatterin muoto. Merkittävin renessanssiaikana teatteritekniikan saralla tapahtunut muutos oli siirtyminen sisätiloihin, joka luonnollisesti aiheutti tarpeen keinotekoiselle valaisulle. Kehitys valaisussa meni nopeasti eteenpäin pakon sanelemana ja valonlähteinä käytettyjen soihtujen, kynttilöiden ja öljylamppujen valoa kyettiin tehostamaan, himmentämään sekä värjäämään. (Salminen, Sisäteattereiden valaistuksesta ja tehokeinoista 1500- 1600-luvuilla, 2)

Sirkus ei näistä kehitysaskeleista päässyt juurikaan nauttimaan. Kun 1500- luvulla alettiin rakentaa pysyviä teatteritaloja, erkaantui teatteri Purovaaran (2005, 37-42) mukaan lopullisesti sirkuksesta. Yleväksi koettu teatteri ja alhaiseksi koettu sirkus eivät olleet pitkään aikaan vuorovaikutuksessa keskenään. Näin ollen ei sirkuksen valaisukaan kehittynyt samaa rataa teatterivalaisun kanssa. Kun Englannin kuningas päätti sulkea teatterit 1600- luvun puolessa välissä, kohtasivat sirkus ja teatteri toisensa uudelleen hienostokoteja kiertävissä ilveilijä- ja komediaseurueissa (Purovaara 2005, 37-42).

1700- luvun eli valistusajan kireä ilmapiiri asetti rajoitteita kulttuurille, sillä sitä ei koettu merkitykselliseksi. Merkityksellistä oli taiteen sijaan tiede ja useita teatterirakennuksia suljettiin. Puhenäytelmiä sai Englannissa harjoittaa vain kahdessa teatterissa. Tämä kuitenkin loi tilauksen muille esittämisen muodoille ja pantomiimiä, tanssia sekä laulua esitettiin kahvila- ja ravintolateattereissa. Myöhemmin sirkus ja music hall olivat luonnollinen jatkumo tälle kepeälle ja fyysiselle esittämisen tavalle. (Purovaara, 2005, 37- 42) Sisätiloissa valonlähteinä toimivat edelleen kynttilät ja lyhdyt kattokruunujen ja ramppivalojen muodossa. (Johdatus valon ihmeelliseen maailmaan- Valoilmaisu 1, 36)

4.2 Sirkuksen ensimmäiset askeleet

Tässä kohtaa lienee aiheellista selventää hieman sirkuksen historiaan liittyvää termistöä. Nykyaikaisella sirkuksella tarkoitetaan pitkälti kaikkea, mitä tapahtui sen jälkeen kun sodasta palannut ratsumies Philip Astley erotti pienen palasen maata narulla ja alkoi yhdistellä lajeja yhdeksi kokonaisteokseksi vuoden 1768 Lontoossa. Astley ja hänen jälkeensä useat myöhemmin mainittavat henkilöt ja sirkusryhmät edustavat traditionaalista sirkusta ja toisin kuin 1970-luvulla syntymänsä saaneessa uudessa sirkuksessa, esiintyy traditionaalisessa sirkuksessa eläimiä.

Yksi syy nykyaikaisen sirkuksen syntyyn oli Englantiin ja muualle Eurooppaan väkisin siirretty väkimassa. Tästä aiheutuneen kielimuurin lisäksi Purovaara(2005, 42- 44) kertoo puheteatterin esityskiellon ja korkeakulttuurin eristäytyneisyyden ikään kuin vaatineen helposti ymmärrettävää esitystapaa, joka kokoaisi yhteen suuret määrät ihmisiä. Ensimmäinen sirkuksen muoto oli ratsastusnäytökset, josta peräisin onkin sirkuksen esiintymisaluetta tarkoittava sana maneesi. Maneesi on pyöreä ratsastusareena, jonka muoto määräytyi lajin vuoksi- keskipakoisvoima pitää ratsastajan hevosen selässä kovassakin vauhdissa.

Purovaara (2005, 44- 45) taustoittaa edelleen sirkuksen synnyinhetkeä kertomalla Astleyn päättäneen hyötyä ratsastustaidoistaan. Astley erotti lupia kyselemättä köydellä pienen kehän muotoisen maapalasan Thames- joen rannalta. Purovaara kuvailee, kuinka Astley lähes vahingossa kehitti perinteisen sirkuksen yhdistelemällä toisistaan irrallisina eläneet esittämisenmuodot kuten



Kuva 2: Astleyn mainos teoksesta *Battle of the Alma*. Huomaa tilan keskellä oleva kattokruunu.

jonglöörauksen, akrobatian, nuorallakävelyn, luonnonoikut sekä eläintenkesyttämisen yhtenäiseksi ohjelmakokonaisuudeksi. Jännityksen luomiseksi ja esityksen rytmittämiseksi Astley pestasi pojan lyömään rumpua maneesin keskellä sijaitsevalle korokkeelle ja näin syntyi alkeellinen sirkusorkesteri.

Muutaman vuoden kuluttua Astley kattoi osan katsomosta ja pian sen jälkeen rakensi kokonaan katetun sisäämfiteatterin. Kaasuvalo ja katettu tila mahdollistivat ilta- ja talviesitykset sekä ohjelmiston laajentamisen. Pian ylemmät yhteiskuntaluokatkin kiinnostuivat sirkuksesta. Astely muovasi esiintymistilaa rakentamalla areenan rinnalle täysimittaisen näyttämön sekä myöhemmin näyttämötekniikan kehittyessä siltoja ja näyttämökorokkeita. (Purovaara, 44-46) Pian vaatimattomasta ratsastusnäytöksestä oli Astleyn käsissä muokkautunut valtaisa speaktaakkeli, hippodrama (suom. ratsudraama), jossa esiintyjien yli-ihmisyyttä korostettiin erilaisin tehokeinoin. Esiintyjien yli-inhimillisyyden ja poikkeavuuden korostaminen onkin leimallista sirkukselle, vaikka nykysirkuksen edustajat ovatkin omilla tahoillaan alkaneet murentamaan tätä perinnettä.

Purovaara kertoo kuitenkin tätä esittämisen tapaa nimitetyn sirkukseksi ensimmäisen kerran vasta vuonna 1782 Charles Hughesin avatessa The Royal Circus and the Equestrian näyttämön Lontoossa. Siellä vakinaistui halkaisijaltaan 13 metriä oleva areenan koko. (2005, 46) Samana vuonna keksittiin myös kerosiinilampun esi-isä, argandin lamppu. (Johdatus valon ihmeelliseen maailmaan - Valoilmaisu 1, 36)

4.3 Varietee- perinteen juuret

Pienestä alkanut sirkus kehittyi mahtipontisen ratsudraaman ja speaktaakkelin muodossa liian elitistiseksi tavalliselle työläiselle. Sirkusesiintyjät löysivät uuden kanavan tavoittaa työväestö rahvaanomaisen varieteen (engl. Variety of Artists) muodossa. Varietee-teatterissa eri artistit esittävät oman numeronsa MCn eli Master of Ceremonyn johdolla. (Purovaara 2005, 48)

Purovaara (2005, 48) kertoo, että suosituimmiksi ohjelmanumeroiksi muodostuivat komedia-, eläin- ja musiikkinumeroiden ohella myös jonglööraus ja akrobatia. Varietee-teatterissa saattoi olla jopa 30 erilaista ja eri ikäryhmille suunnattua numeroa peräkkäin esitettynä. Yksittäinen esitys saattoi näin kestää jopa 4 tuntia kerrallaan. Omien kokemusteni mukaan kehityssuunta näkyy sirkuksessa edelleen jäänteinä. Eritoten perinteisessä sirkuksessa yksilö- ja ryhmäartistit esittävät oman numeronsa, jonka jälkeen tirehtööri tai klovnihahmo johdattaa seuraavaan numeroon. Näin edetään esimerkiksi Cirque Draculassa.

Music hall- kulta-aikana kehittyi myös sirkustyöläisten asema ja syntyivät ensimmäiset music-hall tähdetkin. Parantuneet työolosuhteet johtivat sirkuslajien kehittymiseen ja teatterin perinteiden yhdistäminen sirkustaiteeseen toi esityksiin monipuolisuutta. Sirkusesityksiä koostettiin juonellisiksi kokonaisuuksiksi ja sirkustaiteilija ei enää esittänyt itseään vaan pukua ja esitystä vaihtamalla hän pystyi esittämään saman numeron uudessa muodossa. (Purovaara 2005, 46-48)

Purovaara (2005, 42 ja 47-49) taustoittaa sirkuksen estetiikka kertomalla, kuinka vuosina 1737- 1843 voimassa ollut vallanpitäjien pilkkaamisen estänyt Licensing Act- laki jätti pysyvän jäljen sirkukseen. Sirkus oli siis alkutaipaleellaan mykkä esittämisen muoto, eikä omien kokemusteni mukaan puheeseen edelleenkään juuri törmää. Sen sijaan sirkusesitykset rakentuvat musiikin, valojen, puvustuksen ja esiintyjien eleiden ja numeroiden kautta visuaalisiksi kokonaisuuksiksi ohjaajien käsissä.

4.4 Sirkuksen kehitys 1800- luvulla

Purovaara (2005, 50) kertoo edelleen sirkuksen kehittyneen eri mantereilla omaan tahtiinsa - ja luonnollisesti suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Pariisissa Astleyn perustama Cirque Olympique aloitti ranskalaisen modernin sirkuksen lisäämällä hippodramaan muita sirkuslajeja kuten esimerkiksi akrobatiaa ja nuorallakävelyä. Ranskalainen sirkus koki laskukauden Napoleonin rajoittaessa teattereiden määrää ja antaessa kullekin esiintyvälle ryhmälle oman linjan. Vähitellen kiellot kuitenkin lievenivät ja vuodesta 1865 saakka kaikki teatterit saivat täyden toimintavapauden.

Purovaara (2005, 54-55) taustoittaa sirkuksen saapuneen Amerikkaan hieman myöhemmin sisällissodan ja 1774 annetun julkiset näyttelyt ja esitykset kieltävän ”The Act of Congress”- lain vuoksi. Vaikka sirkuslajeja olikin mantereella esitetty jo aiemmin, perustettiin ensimmäiset kiinteät sirkusrakennukset itärannikolle vasta 1790-luvulla. Ensimmäinen englantilaisen sirkuksen edustaja Amerikassa oli John Bill Ricketts. Pitkät välimatkat tuottivat kuitenkin käytännön ongelmia aina vuoteen 1825 saakka, jolloin amerikkalainen J. Purdy Brown otti käyttöön ensimmäisen helposti liikuteltavan sirkusteltan.



Kuva 3: Sirkusteltan interiööri valoineen

Sirkuksen esittämistapa Amerikassa määräytyi pitkälti teltan muodon vuoksi ja speaktaakkeliin pyrkivän esitystavan sijaan sirkuksessa esitettiin lähinnä numeropotpureja. Suuremmilla sirkuksilla oli niiden lisäksi myös side show- esiintyjä ja eläinnäytöksiä. Side showssa esiintyi tuolloin sekä erikoislahjan omaavia ihmisiä kuten käärmeenlumoojia, että luonnonoikkuja kuten synnynnäisen epämuodostuman omaavia ihmisiä. Amerikkalainen sirkus kehittyi omaan suuntaansa show busineksen ja pitkien välimatkojen vuoksi. Ilmaisullisesti se kehittyi temppujen puolesta yhä hurjemmaksi uusien materiaalien ansiosta ja omaksui mm. metallista punotun vaijerin (nuora) ja sähkövalon kaltaiset uudet keksinnöt käyttöönsä nopeasti. (Purovaara 2005, 54-55)

Liikkuminen helpottui rautatieverkoston rakentamisen myötä ja ensimmäinen junakuljetukset aloittanut sirkuspromoottori oli Phineas T. Barnum. Barnumin nimeä

kantavaa sirkusta ei suotta olla tituleerattu kaikkien aikojen suurimmaksi sirkukseksi, sillä vuonna 1885 hän toi kiertueelle teltan, jossa oli neljä areenaa, kaksi esiintymiskoroketta ja ulommaisena hevosrata. Suuren esiintymis- ja katsomoalueen lisäksi myös markkinointi ja PR- toiminta oli mahtipontista. Kaikki perustui pelkästään taloudelliseen ajatteluun - loppuun myydyt valtaiset katsomot tekivät toiminnan kannattavaksi. Sirkus kehitti esiintyjensä ympärille elokuvateollisuuden myöhemmin hyödyntämän tähdenrakentamismallin ja kaikki promootio julisteista markkinointistrategioihin oli tarkasti suunniteltua.(Purovaara 2005, 54- 55) P.T. Barnum kuoli vuonna 1891 ja suuriyhtiön johtoon siirtyi James A.Bailey. Hän kasvatti sirkusta edelleen ja parhaimmillaan uudelleen nimetty yritys- Barnum & Bailey- työllisti yli 1000 työntekijää. (Ringling Brothersin nettisivut)

Alan suosion kasvu nosti paineita kasvattaa myös yleisömääriä, joka johti sirkuksen siistimiseen seksismistä 1880- luvulla. 1884 kiertämisen aloittanut Ringling Brothers teki myös naisille ja lapsille sopivaa viihdettä. Noihin aikoihin kehitettiin keskitetty managerijärjestelmä, ja pian manageritoimistot säätelivät massamediaksi paisuvaa varietee- ja sirkustoimintaa. Esiintyjistä tuli managereiden kauppatavaraa, ja artistien protestoidessa tätä vastaan alkoivat managerit tuottaa esiintyjä Kiinasta, Japanista ja Intiasta. Näillä mailla oli pitkät perinteet sirkuslajien taustalla ja jo tuolloin aasialaisilla esiintyjillä oli alan oppilaitoksissa hankittu ammattikoulutus. Aasialaisten artistien taidot ja henkinen aspekti tekemiseen alkoivat herättää kiinnostusta amerikkalaisissa sirkuspiireissä ja tällä olikin suuri vaikutus amerikkalaisen sirkuksen ja varieteen kehitykseen. (Purovaara, 54)

4.5 Side show ja kummajaiset

Purovaara (2005, 52-55) kertoo amerikkalaisen sirkuksen erikoispiirteiden olevan 1840-luvulla puhtaasti kaupallisista lähtökohdista kehittynyt side show. Vaikka taustalla voidaan nähdä evoluutioteoria ja kasvava kiinnostus luonnontieteitä kohtaan, oli suurin syy friikkisirkusten suosiolle pelkästään ihmisten mielenkiinto kaikkea erilaista kohtaan. Parrakkaat naiset, eksoottiset ”villi-ihmiset”, epämuodostuneet ja kehitysvammaiset yksilöt asetettiin näytteille työväen- ja keskiluokan kummasteltaviksi.

Internetistä löytämäni paranormaaleihin ilmiöihin erikoistuneen Joe Nickellin laatiman artikkelin (1999) mukaan side show esiintyjät voidaan jakaa kolmeen kategoriaan - silmäkääntäjiin, erikoislahjakkuuksiin ja karkeasti sanottuna kummajaisiin. Kummajaiset voidaan edelleen jakaa kahteen alalajiin. Toisesta ääripäätä edustavat henkilöt, joilla on synnynnäinen epämuodostuma ja toista taas esimerkiksi eksoottisista maista tuodut ihmiset. Erityislahjakkuuksiin voidaan lukea esimerkiksi miekannielijät tai erikoisen vahvat ihmiset. Silmäkääntäjiä edustaa esimerkiksi amerikkalainen, myös elokuvatuottajana, näyttelijänä sekä stuntmiehenä toiminut Harry Houdini. Näiden lisäksi side showhun kuuluivat elottomat esineet, kuten vaikka säilötyt eksoottiset eläimet tai ihmisen pääkallot ja kehitysvammaiset eläimet.



Kuva 4: Betty Bloomerz Cirque Draculassa

Oman kokemukseni mukaan side show- ilmiön parissa ei enää törmää epämuodostuneisiin raajoihin tai mieheksi pukeutuneisiin naisiin, sillä kuten Purovaara kertoo (2005, 52-55) kyseiset asiat ovat enemmän tai vähemmän menettäneet shokkiarvonsa lääketieteen ja sosiaalipolitiikan kehityksen myötä. Silti side show pyrkii edelleen shokeeraamaan katsojiaan ja toimii tietyllä tavalla yhä yhteiskunnan arvojen ja pelkojen peilinä samoin kuin 1800-luvulla. (Purovaara, 52- 55) Nykyaikainen side show tuo kansan kummasteltavaksi erikoislahjakkuuksia

eli fakiireja, jotka muun muassa lävistävät itseään neuloilla, nielevät miekkoja, roikkuvat lihakoukuissa tai makaavat machete- veitsistä tehdyillä matoilla.

Esimerkkejä nykyisin toimivista side show- ryhmistä ja -esiintyjistä ovat esimerkiksi norjalainen Pain Solution- ryhmä jonka näin vuonna 2011 Circus Ruska Festivaaleilla tai saman vuoden Horror & Tease Showssa näkemäni, nykyisin Suomessa asuva fakiiri LuckyHell Mladineo. Myös Cirque Draculassa esiintynyt Betty Bloomerz on tehnyt pitkän uran side show-esiintyjänä. Pain Solutionin perustaja Håvve Fjell taustoittaa side show- ja fakiiriesityksiä sanomalla, että nykyihminen pelkää kipua ja ainoat hyväksytyt kivun kokemisen muodot nykyisin ovat urheilu ja tappeleminen. Eri muodoissaan side show- esitykset ovat uusi luku vuosituhansia kestäneessä, ympäri maailman levittäytyneessä traditiossa käsitellä kipua ja se voidaan nähdä osana jatkumoa shamaanien, fakiirien ja joogien luomassa perinteessä. (Blogi Torniolaakson kulttuurista ja tapahtumista) Nykyihmiselle fakiiri- ja side show- performanssit tarjoavat siis tietyllä tavalla vaihtoehdon tai pikemminkin uusvanhan näkökulman kivun kokemiseen.

4.6 Sirkuksen kehitys 1900- luvulla

Purovaara (2005 61-32) jatkaa sirkushistoriikkaa 1900- luvusta, joka toi tullessaan suuria muutoksia. Hän ihmettelee kuinka sirkus selvisi kaikista muuttuvan maailman asettamista haasteista: sirkus sai elokuvasta ja muista uusista viihdemuodoista kovia kilpailijoita ja Euroopassa käyneet sodat verottivat hippodramaa myös hevosten suunnatessa taistelutantereille. Kaupunkien ja liikenteen kasvaessa sirkusten oli hankalaa löytää tarpeeksi suuria esiintymispaikkoja asutuksen läheltä, saatikka järjestää markkinointiparaateja. Sirkuksen oma suuruudenhulluus ei sekään edistänyt sen suosiota - esiintymismuodon intiimiys katosi välimatkan kasvaessa esiintyjän ja katsojan välillä.

Amerikkalaisen Ringling Brothers and Barnum & Baileyn nettisivujen mukaan Ringling Brothers onnistui sulauttamaan omaan toimintaansa paitsi itseään pienemmän pienempiä sirkusyriyksiä ja myöhemmin myös pahimman kilpailijansa Barnum & Baileyn vuonna 1907. Ringlingin veljesten kunnioituksesta entistä kilpailijaansa kohtaan, Barnum & Baileyn The Greatest Show on Earth- esitys ja Ringling Brothersin omat esitykset kiersivät ympäri Yhdysvaltoja erillään aina vuoteen 1919, jolloin sota ja sen aiheuttamat yhteiskunnalliset ongelmat pakottivat nämä kaksi sirkusta yhdistymään.

Lopputuloksena oli siihen asti suurin kiertävä viihdealan yritys, joka työllisti yli 1200 ihmistä.

Purovaara (2005, 63) kertoo 1930-luvun laman eritoten harventaneen pienempien ryhmien määrää, vaikka sillä oli toki vaikutuksensa myös Ringling Brothersin kaltaisiin jättiläisiin. Esiintyjien siirtyessä paremmin palkatuille aloille varieteehen, elokuvaan ja music halleihin, lopettivat esimerkiksi lähes kaikki Englannin sirkukset toimintansa. Amerikkalainen Ringling Bros. And Barnum & Bailey jatkoi voitokasta kulkuaan ostamalla vuonna 1929 kilpailijansa The American Circus Corporationin. Jatkuvat sodat kuitenkin asettivat esteitä kuitenkin tällekin yritykselle ja heidän viimeinen teltassa esittämänsä teos nähtiin 16.12.1956 Pittsburghissa. (Ringling Brothersin nettisivut) Kyseinen yritys tuottaa esityksiä kuitenkin aktiivisesti tänäkin päivänä.

Pienempien englantilaisen ryhmien esiintyjille löytyi sodan jälkeen töitä lähinnä satunnaisista varietee-esityksistä ja viihteellisestä televisiosta sodan tuhattua varieteet ja muut esiintymispaikat. Euroopassa sirkussuvut ja klaanit pitivät perintöä elossa, mutta 1960-luvulle tultaessa monet niistäkin lopettivat toimintansa. Useissa maissa eläinsuojelulainsäädännön kehittyminen oli viimeinen niitti sirkusseurueiden jo lähes valmiisiin arkkuihin. (Purovaara 2005, 78-80)

Toinen maailmansota yhdisti kaksi mannerta sotilaiden virratessa Eurooppaan ja taiteilijoiden virratessa Amerikkaan. Sodalla oli kaiken hävityksen ohella myös positiivisia vaikutuksia useiden valtioiden ottaessa kulttuurin siipiensä alle. Esimerkiksi Englannissa perustettiin valtiollinen järjestelmä kulttuurin tukemiseksi ja taideaineita otettiin osaksi yliopisto-opintoja. Teatteri kokikin uuden nousun Englannissa 1950-1960-luvuilla. Irlantilainen ohjaaja ja kirjailija Samuel Beckett sekä romanialaissyntyinen käsikirjoittaja ja dramaturgi Eugène Ionesco palasivat arkaaiseen perinteeseen ottamalla sirkuksen esikuvakseen ja yhdistämällä teatteriin klovneriaa, akrobatiaa ja jonglöörausta. Silti sirkus ei edelleenkään ollut samanarvoinen muiden esittävien taiteiden kanssa. Suurimmat ilmaisulliset yhtäläisyydet sirkuksella on moderin tanssin kanssa, joka murtautui omaksi genrekseen sellaisten koreografioiden kuten

Merce Cunningham johdolla.(Purovaara, 73-78) Näitä yhtäläisyyksiä ovat siis fyysisyys, liike sekä puheen vähäinen käyttö.

Purovaara (2005, 80-83) sanoo olevan jokseenkin paradoksaalista, että speaktaakkelin hakuinen sirkus löysi kodin Venäjältä ja pääsi myöhemmin kommunistisen vallankumouksen jälkeen valtiosuojelukseen. Ideologisista ja yhteiskunnallisista vaikutuksista huolimatta näillä kahdella valtiolla oma merkittävä asemansa modernin sirkuksen kehityksessä, Purovaara jatkaa. Keisarillinen sirkuskoulu perustettiin jo 1800-luvulla teatterikoulun yhteyteen ja vuonna 1914 Moskovassa perustettiin sirkuksen koulutusyhdistys. Purovaara kertoo edelleen vuonna 1919 kommunistijohtaja Leninin valtiollistaneen teattereiden ohella myös sirkukset ja ja puhdistuttaneen sirkuksen huonoista elementeistä. Ennen maan ensimmäisen oman sirkussukupolven kasvamista aikuisuuteen näkyi länsimainen perinne siinä pitkään.

Sirkus alkoi kehittyä taiteeksi 1927 kun Moskovon sirkuskoulu perustettiin ja taide kehittyi entisestään, kun 1946 Moskovon teatteri-instituuttiin perustettiin ensimmäinen professuuri sirkustaiteen alalla. Toisessa kommunistisessa valtiossa, Kiinassa, vallankumouksen jälkeen maassa kootut akrobaattiryhmät integroitiin armeijaan. Kiinassa koulutus aloitettiin jo tuolloin hyvin varhain ja esiintyjät olivat parhaimmillaan noin 14 vuoden iässä. Edelleen kiinalaiset akrobaatit ovat hyvin haluttuja joka puolella maailmaa.(Purovaara 2005, 80-83)

Purovaara (2005, 63) tiivistää sirkuksen 1900-lukua sanomalla sen sinnitelleen länsimaissa 1960- luvun lopulle saakka tekniikoiden uudistamisen ja teknologian hyödyntämisen sekä yksittäisten tähtiesiintyjien avulla ilman valtioiden tukea. 1900- luvun ankeiden olojen vuoksi esiintymismuoto käpertyikin itseensä



Kuva 5: Circus Ruskan järjestämät nykysirkusfestivaalit vuonna 2009. Kuvassa Jakobin Sirkuksen Jakob.

pitämällä kynsin ja hampain kiinni traditioistaan. Erillisyys muista taiteenaloista kulttuurierojen lisäksi estivät sirkusta liittymästä muiden taiteenalojen kehitykseen, Purovaara jatkaa. Vasta 1960- luvun koko kulttuuria ja taidetta ravistellut murros antoi sirkukselle tarvittavan potkun murtautua kuorestaan. Tuolloin sirkuksessa alkoi se kehitys, joka muissa taiteissa oli lähtenyt liikkeelle jo paljon aiemmin.

4.7 Uusi sirkus syntyy

“Cirque nouveau – uusi sirkus kehittyi sirkuksen, teatterin, tanssin, musiikin, kirjallisuuden ja kuvataiteiden vuoropuhelusta.” www.sirkusinfo.fi

Purovaara (2005, 124-126) taustoittaa Moskovan sirkuskoulun eri taiteenaloja yhdistävän ja teknistä osaamista painottavan metodin luoneen pohjan uuden polven sirkustaiteelle. Vuosikymmenien ajan irrallaan muusta maailmasta kehittynyt neuvostosirkus antoi esikuvan länsimaiselle sirkukselle aloittaessaan kiertueet länsimaissa 1950- luvulla, hän jatkaa. Yksittäisten numeroiden näennäinen yhdistäminen kyseenalaistettiin näissä esityksissä, joissa lähtökohta oli teatterin tavoin kokonaisuudessa eikä yksittäisten osastensa kyvyssä ällistyttää katsojaansa, Purovaara sanoo.

Neuvostosirkus ei kuitenkaan pelkästään riittänyt murtamaan satoja vuosia vanhaa esitystraditiota kuorestaan, vaan länsimaissa muutokseen vaikuttivat myös yhteiskunnan arvomaailman muutokset sekä muiden taiteenalojen murros, Purovaara muistuttaa. 1960- luvun aatteelliset muutokset mm. ydinperheen, sukupuoliroolien, eläinten oikeuksien sekä vanhojen tapojen ja tottumusten suhteen vaikuttivat luonnollisesti myös sirkukseen. Silti muutos itsessään ei tullut tyystin sirkuksen sisältä vaan useat perinteiset sirkukset käpertyivät yhä tiukemmin traditioon ja nostalgiaan (Purovaara 2005, 63).

Otollisen alustan sirkuksen muutokselle loi teatterin pyrkimys tekstin esittämisestä kohti fyysisempää esitystapaa- fyysistä teatteria. Eräs uuden sirkuksen syntyyn vaikuttaneista pioneereista on jonglöörinä aloittanut yhdysvaltalainen Hovey Burgess. Yliopistossa teatteria opiskellut Burgess aloitti sirkustaiteen opettamisen New Yorkin yliopiston

School of the Arts- linjalla vuonna 1966 ja vuonna 1969 hän perusti opiskelijoidensa kanssa kaduilla esiintyvän Circo dell'Arte- ryhmän. Burgessilla oli suuri vaikutus paitsi yhdysvaltalaiseen myös eurooppalaiseen fyysiseen teatteriin ja sirkukseen. (Purovaara, 127) Sirkuksen lisäksi fyysinen teatteri etsi vaikutteita ja menetelmiä myös kauempaa menneisyydestä ja löysi niitä commedia dell'artesta sekä katuesityksistä. (Purovaara, 128)

Ranskalainen sirkustutkija Martine Maleval (Guy 2005, 51- 53) kertoo uuden sirkuksen alkuajoista ja tärkeimmistä ryhmistä Ranskassa. Siellä uusi sirkus syntyi pitkälti kadulla ennen siirtymistään valtion siipien suojaan. Vuonna 1973 Christian Taguet perusti Puits aux images ryhmän, joka myöhemmin ristittiin uudestaan Cirque Baroqueksi. Maloval kertoo toisen ranskalaisen, 1975 Paul Rouleau ja Pierrot Pillotin muodostaman ryhmän alkaneen kiertämään Ranskaa ja perustaneen myöhemmin vuonna 1986 Archaos-ryhmän. 1984 hevos- ja musiikkiteatteri Zingaron perustanut Baron Aligre häiriköi tuolloin kahvilan asiakkaita heittelemällä rottia heidän päälleen itse istuessaan hevosen selässä Maloval jatkaa. Kudlakin veljekset soittivat fanfaareja Franche- Comtessa ja perustivat vuonna 1983 Cirque Plumen. Nämä kaikki edellä mainitut kokeilut loivat yhtenäistä estetiikkaa uudelle sirkukselle pyrkiessään kapinoimaan totuttuja esittämisen tapoja ja yhteiskuntaa vastaan. Yhteistä esityksille oli niiden omaperäisyys ja erilaisuus sekä pyrkimys nostaa taiteellinen ja kulttuurinen pyrkimys kaupallisen ja viihteellisen pyrkimyksen edelle erotuksena vanhaan sirkukseen, Maloval kokooa.

Purovaara (2005, 128-130) kertoo Ranskassa ja Yhdysvalloissa perustettujen sirkuskoulujen olleen ratkaiseva askel kohti uudenlaista sirkusperhettä. Niihin otettiin opiskelijoita myös sirkuksen ulkopuolelta erotuksena perinteisen sirkuksen tapaan siirtää tietoa suvussa vanhemmilta lapsille. Ranskassa vuosi 1974 oli merkittävä sirkusperheistä lähtöisin olevien Annie Fratellinin ja Aleksis Grussin perustaessa omat yksityiset sirkuskoulunsa. Opettaminen tapahtui aluksi samaan tapaan kuin perinteisissä sirkusryhmissä, mutta sittemmin tiedon siirtäminen alkoi muovautumaan uusille urille opiskelijoiden erilaisten taustojen vuoksi. Purovaara kertoo myös vuonna 1974 Amerikkaan unkarilaisesta sirkuskoulusta palanneen Guy Caronin perustaneen Montrealiin École nationale du cirquen. Myöhemmin Caronista tuli kanadalaisen uuden

sirkuksen ryhmän, ja sittemmin valtaiseksi yritykseksi kasvaneen Cirque du Soleilin taiteellinen johtaja. Purovaara sanoo opiskelijoiden erilaisten taustojen tanssista, teatterista, musiikista ja voimistelusta olleen Montrealin koulun etu, sillä ne yhdessä puuttuvan perinteen kanssa antoivat tilaa kokeilulle ja tutkimiselle.

Guyn kirjassa muiden ranskalaisten sirkustutkijoiden muassa esiintynyt Sylvestre Barré (2005, 47-48) esittää Cirque du Soleilin olevan ”murroksessa oleva” sirkusryhmä, vaikka se selkeästi edustaakin uutta sirkusta. Kuitenkin sillä on yhteistä perinteisen sirkuksen kanssa se, että teokset rakentuvat perättäisistä numeroista kokonaisuuksiksi ilmapiirin ja visuaalisten elementtien avulla. Cirque Dracula edustaa mielestäni tässä suhteessa samaa suuntausta Soleilin teosten kanssa, eikä se sinänsä ole ihme ottaen huomioon teatterin omistajien taustat Cirque du Soleilissa. Soleil on vaikuttanut sirkuksen estetiikkaan ehkäpä enemmän kuin kukaan muu yksittäinen tekijä 1990-luvun jälkeen. Soleilin muiden visionäärien joukossa valosuunnittelija Luc Lafortune asetti sirkusvalaisulle omat esteettiset norminsa, joita useat ovat yrittäneet toisintaa omissa esityksissään.



Kuva 6: Cirque du Soleil, Varekai

Kirjassaan Purovaara (2005, 130) kertoo valtion tuen sirkuskoulutuksessa olleen ratkaisevassa asemassa lajin kehittymisen ja koulutusjärjestelmän luomisen kannalta sekä Ranskassa että Yhdysvalloissa. Ranskassa sirkuksen asiat siirrettiin

maatalousministeriöltä kulttuuri- ja viestintäministeriölle 1979 eli käytännössä vuosisatainen traditio tunnustettiin tuolloin taidemuodoksi. Purovaara painottaa valtion kiinnostuneen uuden sirkuksen sekä nykytanssin tukemisesta kuitenkin vasta pari vuotta myöhemmin 1981 vaalien jälkeen Jack Langin noustessa kulttuuriministeriksi. Uuden sirkuksen tulevaisuuden kannalta merkittäväksi osoittautui 1985 perustettu Centre nationale des arts du cirque eli Ranskan sirkustaiteen keskus (CNAC).

Purovaara (2005, 188) sanoo nykysirkuksen olevan termi sirkukselle, jota tehdään tässä päivässä, tämän päivän menetelmillä ja estetiikan kautta. Se miten uutta jokin on, on täysin katsojan ja esiintyjän arvotettavissa. Purovaaran (2005, 187) mukaan nyrkkisääntönä on, ettei taiteilija toista jo tekemäänsä vaan luo uutta. Kehoittaisin lukijaa pitämään mielessä, että sirkus lajina muiden esittävien taiteiden tapaan muuttuu ja kehittyi jatkuvasti. Suuret kokonaisuudet ja kehityssuunnat on helpompaa hahmottaa myöhemmin ja ehkä tälläkin hetkellä kehittyi jotain joka kyetään nimeämään vasta jälkeenpäin.



Kuva 7: Sorin Sirkuksen Kevätsirkus 2009- Herra Hepuli

4.8 Sirkus Suomessa

Esityslajina sirkus on Suomessa hyvin nuori ja taiteenlajina vielä lapsenkengissä. En väitä, että Suomessa ei olisi lahjakkaita esiintyjä vaan että sirkus ylipäätään lajina on Suomessa hyvin nuori eikä esiintyjätaraditiota ole päässyt syntymään. Useiden suomalaisten käsitys sirkuksesta perustuu pitkälti siihen mitä he ovat nähneet vanhaa sirkusta edustavassa, 1976 perustetussa Sirkus Finlandiassa. Maassamme ainoa sirkustaiteen korkeakoulutasoista opetusta tarjoava instituutio on Turun Ammattikorkeakoulu, jonka esittävän taiteen linjalla on voinut saada opetusta vuodesta 1995 ja sekin on

sirkusohjaajan koulutusta.

Purovaara (2005, 181-182) perustelee lajin esittämishistorian lyhyttä maassamme osittain pitkillä välimatkoilla - sekä henkisillä että fyysisillä. Valtaapitävät ovat alkaneet ottaa sirkuksen vakavasti esittävän taiteen lajina vasta muutaman viime vuosikymmenen sisällä. Muita sirkuksen huonoon menestykseen vaikuttaneita tekijöitä ovat Purovaaran mukaan olleet ilmasto, sodat sekä elokuvien ja television suosio.

Purovaara kertoo sirkuksen kuitenkin saapuneen Suomeen ensimmäistä kertaa jo 1800-luvun alussa kiertävien seurueiden matkatessa Etelä- Ruotsista Pietariin, mutta omaa sirkustaan Suomi sai odottaa 1900-luvulle saakka. Tuolloin Sariolan tivolisuku yritti laajentaa toimintaansa sirkuksen suuntaan. Sariolan nettisivujen mukaan vuonna 1949 perustettu Sirkus Sariola ajautui ankaran 40% huviveron vuoksi konkurssiin jo neljän vuoden sisällä toiminnan aloittamisesta. Vaikka varsinaista sirkusryhmää ei Suomessa ollut Sariolan lisäksi olemassa ennen Sirkus Finlandiaa, yksittäisiä ohjelmanumeroita oli mahdollista nähdä kabareissa, varieteissa sekä Linnanmäen Peacock- teatterissa 1960-luvulle saakka (Purovaara 2005, 182).

Purovaaran (2005, 183-184) mukaan sirkuskoulutus alkoi meillä Suomessa jo aiemmin kuin Ranskassa, mutta erotuksena oli kohderyhmä. Suomessa ei juuri ollut aikuisia, jotka olisivat haaveilleet sirkustaiteilijan ammatista ja ensimmäinen sirkusopetusta tarjoava taho olikin 1972 perustettu Haminan Teinisirkus- kerho. Sirkuskerhotoiminta laajeni vuonna 1982 järjestetyn valtakunnallisen sirkustaidetapahtuman jälkeen, Purovaara kertoo. Uusille paikkakunnille laajentunut toiminta johti järjestäytymiseen ja alan opetus otettiin osaksi taiteen perusopetusjärjestelmää. Alan koulutusta ovat kehittäneet Suomen Nuorisosirkusliiton sinnikkäät pioneerit joiden työ taiteenlajin edistämisen eteen konkretisoitui vuonna 1999, kun Taiteen keskustoimikunnan yhteyteen perustettiin sirkus- ja estraditaiteenjaosto.

Kohti uudempaa ilmaisua esityksissä siirryttiin Suomessa vasta 1990-luvun puolivälissä ja ensimmäisten joukossa oli vuonna 1985 perustettu tamperelainen Sorin

Sirkus.(Purovaara, 186) Sittenmin Sorin Sirkuksen visuaalisesti näyttävät produktiot on huomioitu mm. Aamulehden verkkosivuilla olleessa artikkelissa, ja työskentely lastenkulttuurin eteen Taiteen keskustoimikunnan myöntämällä Lastenkulttuurin valtionpalkinnolla vuonna 2011 (Sorin Sirkuksen nettisivut).

Nykyisin suomalaiset sirkustaiteilijat ovat kouluttautuneet Lahdessa Salpauksen sirkuskoulussa. Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen jaoston yhteyteen ollaan suunnittelemassa sirkustaiteen jaostoa, mutta vielä tätä kirjoittaessani ei ole varmuutta milloin moinen koulutusohjelma perustetaan. Suomalaisissa sirkuskouluissa opiskelleet nuoret ovatkin hakeneet jatkokoulutusta ulkomailta, kuten Cirque Draculan tuottaneen yrityksen toinen omistaja Pauliina Räsänen Montrealin sirkuskoulusta (Räsänen nettisivut) tai ensimmäisen suomalaisen uuden sirkuksen ryhmän Circo Aereon vuonna 1996 perustanut Jani Nuutinen Ranskan valtiollisessa sirkustaiteen keskuksessa (Purovaara 190-191).

5 Cirque Dracula- projektin esittely

Suunnittelin valaisun Cirque Draculaan, joka oli yksi suurimmista Turku 2011 Kulttuuripääkaupunki- vuoden projekteista. Produktion päärahoittajana oli Turku 2011 säätiö ja heidän kauttaan produktio teki yhteistyötä useiden turkulaisten palveluntarjoajien kanssa. Yritys vuokrasi kaiken tarvittavan teknisen välineistön esityksiin Turun Eastwayltä.

Tilana toimi belgialaiselta Nostalgie Spiegelent Klessens & Sons -nimisen yritykseltä vuokrattu Tivoli- niminen peilitelttä (yleensä Spiegelent, engl. Mirror Tent), joka loistokkaan interiöörinsä vuoksi soveltui hyvin esityksen miljööksi. Nimitys Spiegelent tulee teltan sisäkehää ympäröivistä peilipylväistä sekä teltan ulommalla kehällä olevissa aitioissa olevista peileistä.

5.1 Työryhmä

Cirque Dracula on turkulaisen ArtTeatro- yrityksen sirkusesitys, joka pohjautuu Bram Stokerin kirjoittamaan Dracula- nimiseen teokseen. Cirque Draculan konseptin on luonut ArtTeatron taiteellinen johtaja ja toinen omistaja Pauliina Räsänen, joka itse on tehnyt pitkän uran sirkustaitelijana. Hän tuotti esityksen Teresa Termosen kanssa, joka puolestaan oli produktion apulaistuottaja. Räsänen aviomies Slava Volkov on toinen teatterin omistaja ja on niin ikään tehnyt pitkän uran paitsi sirkustaiteilijana myös ammattiuurheilijana. ArtTeatrossa Volkov toimii teknisenä johtajana sekä sirkusvalmentajana.



Kuva 8: Ohjaaja Minna Vainikainen antaa palautetta treenien päätteeksi. Taustalla näkyvät peiliteltille tunnusomaiset puurakenteet ja punainen samettiverhoilu.

Esityksen taiteellisen työryhmän johto koostui ohjaaja Minna Vainikaisesta ja koreografi Urmas Poolametsistä, jotka lyhyessä ajassa hioivat esityksen eri palaset ja elementit sulavaksi kokonaisuudeksi. Teltassa harjoitukset alkoivat 16.5. eli vajaa kuusi viikkoa ennen ensi-iltaa. Äänisuunnittelusta vastasi Juha Tuomimäki ja sävellyksestä ranskalainen Corinne Cuzma, joiden työ ja teokset sitoivat omalta osaltaan esityksen yksittäiset kohtaukset kokonaisteokseksi. Elena Turjan kekseliäs lavastus sopi tilaan ja omaan työskentelyyni hienosti ja Marjo Haapasalon upeaa puvustusta kehuittiin lehdistössä saakka (Liite 1).

Cirque Dracula yhdistää varieteeta, teatteria, tanssia, musiikkia ja sirkusta. Vaikka tarinan runko on lainattu alkuperäisestä teoksesta, on työryhmä sovittanut siitä paremmin varieteeperinteeseen sopivan version. Esityksessä on varieteelle ominaisesti runsas annos huumoria ja paljon musiikkia.

5.2 Sirkusnumeroiden esittely

Purovaara (2005, 90-91) sanoo teoksessaan, että sirkusnumerot voidaan jakaa neljään kategoriaan. Ne ovat akrobatia, eläinten kesyttäminen, esineiden manipuloiminen ja liikekomiikka. Näitä lajeja sirkuksessa nähdään sekä erillään että erilaisina yhdistelminä. Kuten Cirque Draculassa, esitys koostuu Purovaaran mukaan toisiinsa ketjutetuista, keskimäärin kahdeksan minuutin mittaisista ohjelmanumeroista.

Yksittäinen sirkusnumero koostuu kolmesta osasta: aloituksesta, keskikohdasta ja loppuhuipennuksesta. Aloitusta tempaa katsojan mukaansa, keskikohta esittelee teeman ja välineen ja loppuhuipennukseen on säästetty näyttävimmät temput, Purovaara selventää numeron rakennetta.



Kuva 9: Ebon Grayman ja Riikka Sirén.

Cirque Draculan pääroolissa Draculana nähdään Ebon Grayman, joka esittää teoksessa kangasnumeron (engl. Aerial tissue). Kangas on yksi ilma-akrobatian laji, jossa esiintyjä taituroi kankaan varassa. Amerikkalainen Grayman on aiemmin esiintynyt mm. Cirque Soleilin Alegríassa ja Zumanityssä, mutta myös uusi-seelantilaisessa saippuasarjassa Shortland Streetissä. Ilma-akrobatian lisäksi Grayman esittää capoeiraa, joka on brasilialaisen kamppailulajin, tanssin ja fyysisen pelin yhteensulautuma (Capoeira Capital Ryn nettisivut).

Miinan (alk. Mina) roolissa esiintyy Pauliina Räsänen, joka Joonatania (alk. Joonatan) esittävän miehensä Slava Volkovin kanssa tekee pariakrobatiaa (engl. Hand- to hand) ja soolonumeron ilmarenkaassa (engl. aerial ring). Ilmarengas on kangasnumeron tapaan ilma-akrobatianumero, mutta nimensä mukaisesti esiintyjän väline on metallista valmistettu rengas. Cirque Draculan tapauksessa välineen muoto oli pyöreän renkaan sijasta sydän. Molemmat Räsänen ja Volkov ovat esiintyneet Cirque du Soleilin Alegríassa, joka sai ensi-iltansa vuonna 2002 ja joka kiertää edelleen.



Kuva 10: Pauliina Räsänen ja Slava Volkovin pariakrobatiaa. Taustalla Corinne Cuzma ja Riikka Sirén.

Slava Volkov esiintyy pariakrobatian lisäksi venäläisessä aisassa (engl. Russian bar) yhdessä Tohtori Selloa esittävän Antti Kulmalan sekä Artturia esittävän Mikko Karhun kanssa. Slava Volkov on paitsi sirkusesiintyjä, myös akrobatian maailmanmestari vuodelta 1997.

Venäläinen aisa lukeutuu volttiakrobatiaan ja siinä artisti hyppii noin neljän metrin pituisen, lankkua muistuttavan aisan päällä kahden muun esiintyjän pidellessä aisaa olkapäillään. Spiegelentien kokoisessa tilassa Mikko Karhun päätähuimaavat hyppy korostuivat katsojiin olleen lyhyen välimatkan vuoksi ja syvien huokausten lisäksi ne kirvoittivat raikuvat aplodit yleisöstä.

Liisan roolissa esiintyvä Anahaero Dölle on tullut tunnetuksi ilma-akrobatiataituruudestaan, mutta esittää Draculassa numeron kiinalaisella tolppalla. Tämä sirkusperheen kasvatti on valmistunut Montrealin sirkuskoulusta vuonna 2002 ja on vuodesta 2003 lähtien esiintynyt useissa kansainvälisissä projekteissa. (Anahaero Döllennettisivut)



Kuva 11: Anahareo Döllen tolppanumero.

Draculan morsiamina esiintyvät turkulainen sopraano Riikka Sirén, sirkustaiteilija Xiao Xue ja miekannielijä Betty Bloomerz. Xiao Xue aka. Petite Neige esittää Draculassa esinemanipulaationumeron kiinalaisilla kupeilla (engl. Chinese cups). Numerossa esiintyjä taituroi narulla, jonka molemmissa päissä olevat kupit sisältävät nestettä. Keskipakoisvoima pitää nesteen kupeissa, joten sitä ei välineen taitavalla käsittelyllä kaadu pois niistä.



Kuva 12: Petit Neige valmistautuu numeroonsa Betty Bloomerzin avustuksella.

Useissa amerikkalaisissa side show-ryhmissä, kuten esimerkiksi The Squilding Brothersissa, esiintynyt Betty Bloomerz puolestaan esittää vaarallisen kiehtovan

miekanielentänumeronsa lisäksi vatsatanssia. Bloomerz on yksi harvoista naismiekanelijöistä maailmassa.

Tohtori Van Helsinginä nähdään ehkäpä haastavimman sirkusmuodon, klovnerian taituri Kotini Jr aka. Konstantin Wubbe. Hän on pitkään tehnyt töitä teatterin ja sirkuksen parissa ja tässäkin esityksessä hänen näyttelijänlahjansa tekivät hänen hahmostaan vakuuttavan ja kiehtovan.

Riikka Sirén on turkulainen oopperalaulaja ja esittää Cirque Draculassa Madame Moonia. Yhdessä Madame Moon ja Tohtori van Helsinki toimivat kertojina, jotka laulun ja liikekomiikan keinoin selventävät yleisölle tapahtumia ja vievät tarinaa eteenpäin. Numeroiden välissä esitettävät kohtaukset kuljettavat tarinaa ja yhdistävät yksittäiset numerot kokonaisteokseksi äänimaiseman, valojen sekä Corinne Cuzman musiikin avulla.



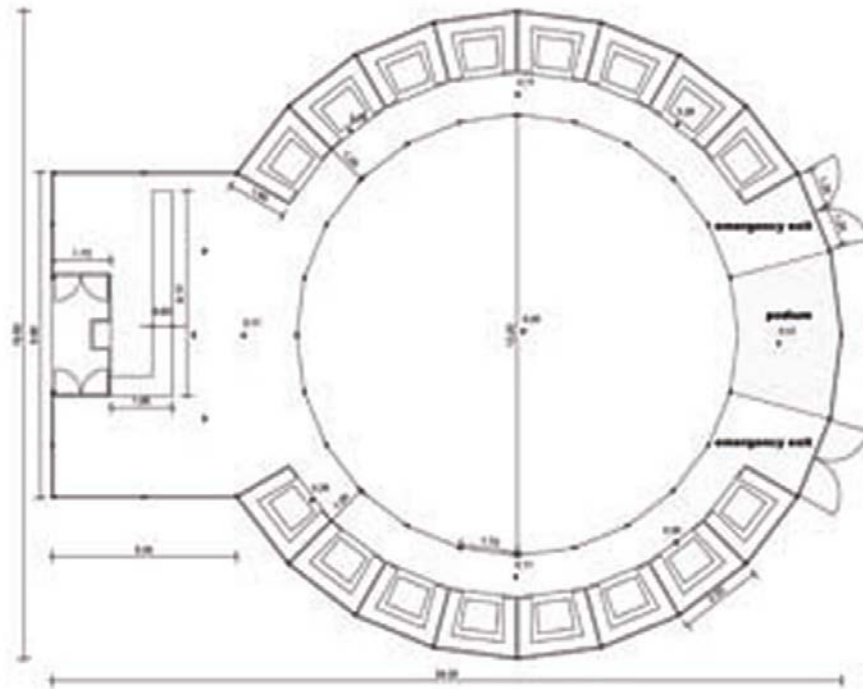
Kuva 13: Konstantin Wubbe, Mikko Karhu ja Antti Kulmala tekemässä kokeita Anahareo Döllelle.

5.3 Peiliteltha ja näyttämö

Ensimmäiset peiliteltat rakennettiin 1900- luvun alussa. Vuonna 1912 Willem Klessens osti ensimmäisen peilitelttansa antwerpiläiseltä Oscar Horbekeltä tanssisaliksi ja kahvilaksi. Koska Klessens itse oli puuseppä, entisöi hän teltan ja risti sen nimellä ”Het Kempisch Danspaleis”. 1939- luvulla Willem rakensi uuden peiliteltan nimeltä ”Nova Danssalon”. Willemin poika otti yrityksen hoitoonsa ja jatkoi isänsä tapaan erilaisilla markkinoilla kiertelyä perheensä kanssa. (Liite 3, 3)

Cirque Draculan Tivoli- nimisen peiliteltan alkuperäiset osat on valmistettu nykyisen omistajan May Klessensin mukaan vuonna 1936. Alkuperäinen teltha kuului alkujaan Klessensin suvun Piére- sedälle, mutta teltha tuhoutui suurilta osin Toisen Maailmansodan aikana. Piére Klessens restauroi teltan 1950- luvulla ja alkuperäisiä osia teltassa ovat enää vain etupaneeli ja sisäänkäynti. 60- ja 70-lukujen taitteessa varieteeperinne eli aallonpohjaansa ja teltan kehikko kelpasi vain hevostalliksi ja heinävarastoksi. Tuolloinkin interiööri kuitenkin suojeltiin hyvin ja teltha restauroitiin nykyiseen kuntoonsa vuonna 2009 Klessensien ateljeessa. (Kerttula-Rantanen 2011)

Tilan ulkohalkaisija on 19,5 metriä, joka jakautuu kahteen sisäkkäiseen kehään sisemmän ollessa 13,2 metriä. Ulommalla kehällä on looseja, joissa yleisö voi istua ja sisempi ympyrän mallinen tila rajautuu 24 puisella peilipylväällä. Tilassa on erikseen aula, jossa sijaitsee myös baaritiski. Telthaan sisältyy myös ulommalla kehällä oleva esiintymislava (myöh. koroke), jonka pinta-ala on noin 10 neliometriä. Tämän esityksen tarpeisiin koroke ei ole riittävä, sillä aisa-, esinemanipulaatio ja ilmanumeroita varten tarvitaan tilan huippukorkeus teltan keskellä. Katon huippukorkeus teltan keskellä on 8 metriä ja siinä sijaitseva ripustuspuiste kantaa kahden esiintyjän painon lisäksi valmistajan mukaan 200 kilogrammaa.



Kuva 14: Tivoli- teltan tarkempi pohjapiirros löytyy liitteistä.

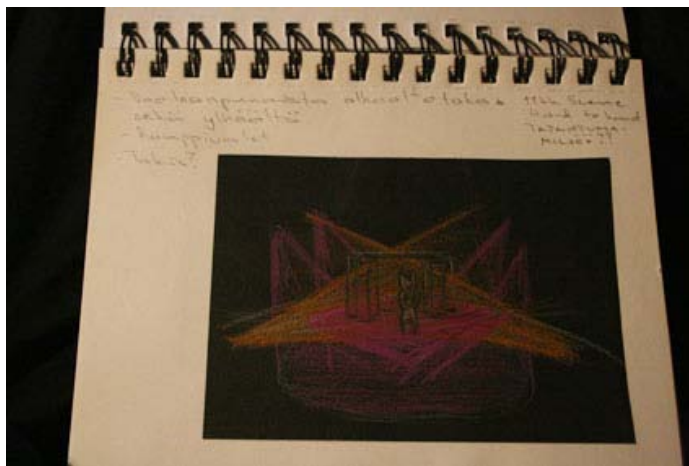
Erillinen Cirque Draculaa varten rakennettu esiintymiskoroke (myöh. arena) on tilan muodon mukaisesti pyöreä ja halkaisijaltaan 5,3 metriä. Tältä tilan keskelle sijoituvalta areenalta menee teltan kiinteälle korokkeelle 2m metriä leveä liuska (myöh. ramppi). Näin ollen yleisö sijoittuu lähestulkoon joka puolelle esiintymistilaa ja katsomiskokemus vastaa pääosin areenamallisen näyttämön katsomiskokemusta. Vaikka Cirque Draculassa katsomo sijoittui ”vain” noin 350° areenanäyttämön ympäri ja näyttämö ei ollut perinteinen symmetrinen areenanäyttämö, voidaan siihen soveltaa areenavalaisun periaatteita. Draculassa näyttämö oli oikeastaan yhdistelmä areenaa ja tavallista, yhdestä suunnasta katsottavaa näyttämöä. Lisäksi rampin muoto teki esiintymisalueesta epäsymmetrisen.

Esiintyjien sisääntulot ja poistumiset toteutettiin sekä aulan kautta yleisön läpi että korokkeen vasemmalta puolelta olevasta hätäpoistumisovesta suoraan korokkeelle tai areenalle. Myös yleisölle varattua tilaa käytettiin näin ollen esiintymiseen.

5.4 Prosessi

Kuvailisin itse esityksen luomista mieluiten sanalla prosessi vaikka siinä onkin käsikirjoitus ja se perustuu hyvin tunnettuun teokseen. Jo käsikirjoitus itsessään myötäili alkuperäisteosta melko löyhästi, mutta projektin toteutusvaiheessa suuri osa käsikirjoituksessa olleesta toiminnasta pudotettiin artistien ja työryhmän sovituksessa pois. Kaikkea käsikirjoituksessa ollutta ei myöskään tilan puolesta ollut mahdollista toteuttaa ja juuri tilaan sovittaminen aiheutti myös valollisesti suurimmat haasteet. Voisin jopa väittää ensi-illassa esitetyn täysin eri teoksen kuin mitä käsikirjoituksista tapailtiin harjoitusperiodin alkaessa.

Itse lähdin mukaan projektiin joulukuussa 2009. Materiaalina minulla oli tuossa vaiheessa ensimmäisen palaverin jälkeen lähetetty, Pauliina Räsäsen alkuperäisteoksesta muokkaama käsikirjoitus. Aloin kuitenkin sen pohjalta muokkaamaan valolakanaa (Liite 4). Pohjapiirroksat (Liitteet 7 ja 8) saatua minun oli helpompaa hahmottaa tilaa ja käsikirjoitusta suhteessa tilaan. Tiesin, että kyseessä on suurehko projekti ja että opinnäytteen mediatekoon kaavailtu työtuntimäärä ei tulisi riittämään projektin toteutukseen. Projekti olisi todennäköisesti vaativa myös tasoltaan, sillä siinä olisi mukana maailmanluokan ohjaaja ja koreografi sekä esiintyisi kansainvälisesti tunnettuja sirkusartisteja. Lisää jännitystä aiheutti se, että pääsisin tutustumaan tilaan vasta toteutusvaiheessa.



Kuva 15: Pariakrobatian valojen varhainen luonnos keväältä 2010

Suunnittelu lähti käyntiin käsikirjoituksen ja alkuperäisteoksen pohjalta syntyneistä ideakuvista, joista etenin kohtausluonnoksiin. Toki ymmärsin jo tuolloin, että luonnokset tulevat muuttumaan myöhemmässä vaiheessa ja viimeistään realisoituessaan, mutta luonnostelu auttoi minua myös

valokaluston tarpeen hahmottamisessa. Ihastuin jossain määrin Bram Stokerin Dracula-elokuvan värimaailmaan, mutta sen vieminen sellaisenaan sirkusesitykseen ei tuntunut parhaalta mahdolliselta ratkaisulta. Ohjaajan kanssa halusimme tuoda esitykseen jollain tapaa film noir- henkeä: vahvoja varjoja ja vahvoja valon suuntia, mutta silti väreissä. Halusin myös tuoda valon kautta esille Draculan läsnäolon jollain tasolla ja tavoitteenani oli ilmaista se käyttämällä värejä ainoastaan niissä kohtauksissa, joissa Dracula on mukana.

Äänisuunnittelija Juha Tuomimäki tuli mukaan produktion loppukeväästä 2010, ja noihin aikoihin kaavailimme teokseen myös projisointeja. Niistä kuitenkin luovuttiin budjettisyistä. Koska yritys aikoi tuossa vaiheessa ostaa kaluston omaksi, tein prosessin eri vaiheissa useita erilaisia teknisiä ja taiteellisia luonnoksia parhaan mahdollisen kaluston löytämiseksi. Ensimmäinen versio kalustotarpeesta minulla oli valmiina toukokuuhun 2010 mennessä ja ensimmäisen virallisen version lähetin tuottajalle elokuussa 2010. Valokaluston kanssa kiirehtiminen oli ehkä ensimmäinen virheeni produktiossa, sillä kunnollista läpilukua ei ollut tuossa vaiheessa vielä pidetty. Tämä vaikutti toki paljon paitsi taiteelliseen prosessiin, myös tekniseen suunnitteluun suoraan ja välillisesti.

Myöhemmin syksyllä sain tuottajalta pyynnön muokata kalustostani vielä B ja C versiot, sillä taloudellisista syistä projektilla ei välttämättä olisikaan niin paljon teknistä budjettia, kuin alun perin oltiin kaavailtu. Lopulta yritys päätyi vuokraamaan kaluston tammikuussa 2011 ja vuokrafirmaksi valikoitui Turussa sijaitseva Eastway Oy. Tässä vaiheessa tein jälleen uudet kalustolistat sen perusteella mihin budjetti riitti ja mitä kalustoa sillä hinnalla vuokrafirmalta tai heidän kauttaan olisi mahdollista saada. Viimeinen kalustoversio lähti Eastwaylle helmikuun lopulla 2011. Jatkossa Eastwayn yhdyshenkilöstä Paavo Nevasta oli suuri apu soveltuvan kaluston valinnassa.

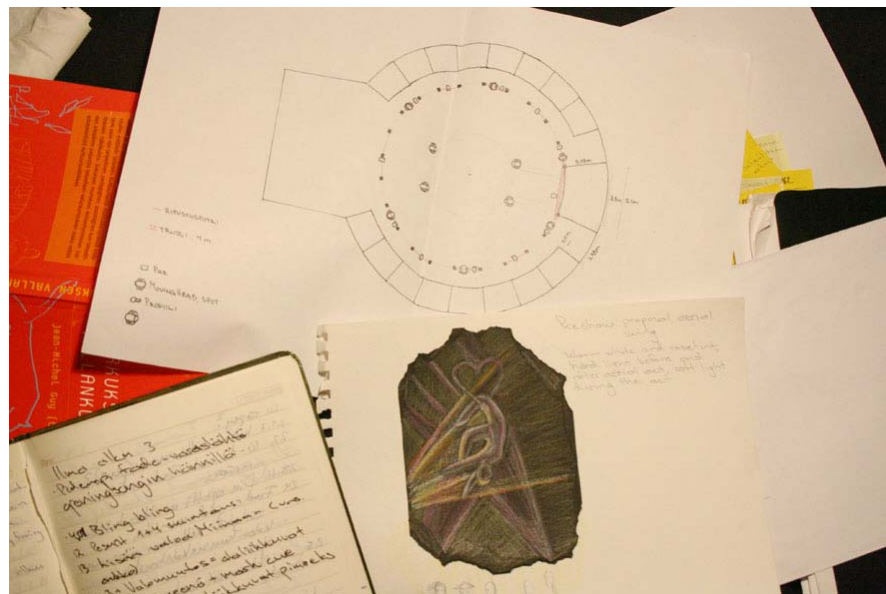
Alunperin minun piti suunnitella myös lavastus, mutta jo keväällä 2010 päätimme hankkia lavastesuunnittelijaksi kokeneemman henkilön. Lavastaja Elena Turja tuli mukaan projektiin kuitenkin vasta kevättalvella 2011, ja luonnollisesti myös tämä vaikutti omaan työskentelyyni värimaailmojen ja yleisilmeen suunnittelun osalta. Osa

suunnitelmistani meni yksiin hänen visionsa kanssa, mutta osa luonnoksista lensi suoraan roskiin. Noihin aikoihin tapasin myös puvustajan vasta toisen kerran projektin aikana ja näiden tapaamisten vähyydellä oli vaikutuksensa silloiseen kokonaiskuvaani hänen näkemyksestään. Tässä vaiheessa elettiin jo maaliskuuta 2011. Ideoiden kehittäminen oli kuitenkin jo niin pitkällä, että minulla oli jonkinlainen käsitys esityksen kokoluokasta ja tarinan kulusta. Olin jo ensimmäisen käsikirjoitusversion saatua alkaneen muokkaamaan valolakanaa. (Liite 4)

Olen pettynyt esituotantovaiheessa pidettyjen tapaamisten määrään. Tapaamisten kokonaismäärä jäi alle kymmeneen ja se ei mielestäni ole läheskään riittävä näin suuressa projektissa. Kaikkien toimijoiden kannalta olisi parempi, jos tapaamisia olisi vähintään joka toinen kuukausi ensimmäisen puolen vuoden ajan ja viimeisen vuoden ajan vähintään joka kuukausi. Lisäksi tapaamisissa käsiteltiin sekaisin tuotannon asioita sekä taiteellisia asioita, kun mielestäni loogisempaa olisi ollut järjestää tapaamiset teemoittain joko taiteellisiksi- tai tuotannollisiksi palavereiksi. Asioista keskusteltiin paljon sähköpostitse, mutta väittäisin, ettei sähköpostikeskusteluita voi verrata kasvokkain käytäviin ideariihiihin.

Tapaamisten vähyden vuoksi käsikirjoituksen läpiluku jäi todella myöhäiseen vaiheeseen ja se tehtiin useammassa erässä, sillä niissäkin tapaamisissa käsiteltiin yllättävän paljon muita asioita. Lisäksi visuaalisen ideointimateriaalin vaihto oli hyvin vähäistä, ja lopulta käsitykseni muiden näkemyksestä perustui vain suunnittelijoiden valmiisiin luonnoksiin joita sain tarkasteltavakseni keväällä 2011.

Suunnitelmien muuttumiseen vaikutti luonnollisesti myös tilan puuttuminen, sillä teltta oli paikoillaan Turun Mannerheimipuistossa vasta 15.5.2011. Tuotannollisista syistä emme kuitenkaan äänisuunnittelijan kanssa päässeet aloittamaan teknistä rakennusta ennen toukokuun 30. päivää. Valojen ohjelmointia viivästytti lisäksi se, ettei ikkunoita oltu peitetty pyynnöistäni huolimatta siihen mennessä kun aloitimme teknisen rakennuksen. Myöhemmin taas puutteellinen ilmastointi aiheutti sen, ettei teltassa ollut turvallista harjoitella valojen kanssa korkean lämpötilan vuoksi. Valojen ohjelmointi oli kuitenkin pakko aloittaa mahdollisimman pian ja päädyin itse avustamaan ikkunoiden peittämisessä. Kun olimme saaneet aikaan riittävän hämärän ohjelmointia varten, aloitin heti tilanteiden luomisen. Cirque Draculassa käytin Jands Hog 500- valopöytää, joka riitti esityksen tarpeisiin loistavasti. Aikaa ei enää tuossa vaiheessa ollut hukattavaksi, sillä rytmityksen ja suuntausten kannalta valot piti saada mahdollisimman pian mukaan harjoituksiin.



Kuva 16: Prosessin eri vaiheita: valokarttaluonnos, valoluonnos, taustamateriaalia ja ajolistahahmotelmaa operaattorille.

Operaattorina ollut Jonna Rautala ei ollut aiemmin ollut tekemisissä liikkuvien valojen tai Hog 500- valopöydän kanssa, joten valoiskujen treenaamisen lisäksi minun täytyi opettaa hänelle myös järjestelmän ja ohjaimen käyttöä. Kiirettä piti myös esiintyjien vuoksi, joiden täytyi ehtiä tottua valoon ennen ensi-iltaa. Saman ongelman edessä ovat kaikki sirkusvalosuunnittelijat, yhtenä heistä amerikkalaisen Ringling Bros. And Barnum and Bailey Circuksen valosuunnittelija LeRoy Bennet. Hänen kokemuksensa

mukaan siirtyminen kirkkaiden loisteputkien valossa harjoittelusta teatterivalossa harjoitteluun suistaa esiintyjän raiteiltaan. (Albrecht, 2006, 66) Draculan tapauksessa esiintyjät harjoittelivat luonnonvalossa. Loppujen lopuksi korjailin silti joidenkin valotilanteiden intensiteettejä ja aikakoodeja vielä muutamaa tuntia ennen ensi-iltaa, mutta kyse oli kuitenkin niin pienistä korjauksista, etteivät ne häirinneet esiintyjä.

5.5 Lavastus ja esiintyminen areenanäyttämöllä suhteessa valoon

Draamallisen esityksen luominen areenanäyttämölle eroaa jossain määrin tavalliselle, yhdestä suunnasta katsottavalle näyttämölle luotavasta esityksestä. (Liite 5)

Katsomiskokemus on tällaisessa tilassa jokaisella katsojalla erilainen ja kuten Philippe Goudard (Guy 2005, 161) sanoo, on myös kokemus muodosta aina ensin henkilökohtainen ja sen jälkeen vasta kollektiivinen. Koska kaikki mitä näyttämöllä on ja mitä siellä tapahtuu vaikuttavat mahdollisesti valaisuun, koen tärkeäksi tuoda ilmi myös sen, miten areenanäyttämö vaikuttaa esiintyjien ja lavastajan työhön. Goudard (Guy 2005, 158) sanoo kehämuodon olevan ”areenan esitysten keskeinen lavastuksellinen elementti, joka antaa esitykselle hahmon”.

Areenamallisen tilan lavastus on jokseenkin haasteellinen tehtävä. Tila ei ole missään nimessä otollinen suurille ja korkeille lavaste-elementeille, jotka estävät näkyvyyttä ja ovat myös valon edessä. Lavastus onkin parasta toteuttaa käyttämällä rekvisiittaa sekä pieniä ja helposti liikuteltavia esineitä, jotka antavat viitteitä paikasta ja sen vaihdoksesta. Cirque Draculan lavastaja Elena Turjan lavastukselliset ratkaisut noudattavat tilan interiöörin art deco- tyylistä ilmettä ja olivat sekä pieniä että helposti liikuteltavia. Myös sirkusvälineet toimivat omalla tavallaan lavasteina ja niiden ujuuttamista toimintaan pyrittiin jo lähtökohtaisesti lisäämään maskeeraamalla niitä hieman erinäköisiksi koristeilla.

Jackie Stainesin (2000, 38-39) mukaan valaisun kannalta ongelmallisiksi osoittautuvat monesti myös katosta riippuvat pienet esineet, sillä useasta suunnasta tulevan valon vuoksi niistä aiheutuu usein tarkoituksettomia varjoja . Sirkuksessa tosin lennätettävänä on yleensä vain katsomisen kohde eli esiintyjä, joten tästä harvemmin koituu ongelmaa sirkusesityksessä.

Luonnollisesti tila vaikuttaa myös esiintyjien liikkumiseen näyttämöllä. Esiintyjän täytyy osata suhteuttaa toimintansa siihen, että yleisöä on joka puolella ja kääntyillä riittävästi, jotta jokainen yleisössä oleva näkee edes jossain vaiheessa kulloinkin vuorossa olevaa kohtausta esiintyjän kasvot.

5.6 Areenavalaisun filosofinen puoli suhteessa sirkusvalaisuun

Kehään liittyy runsaasti symboliikkaa planeettojen kierrosta Auringon ympärillä vuoden kiertoon ja elämän kiertokulkuun. Mielenkiintoista esittävän taiteen kannalta on ihmisten ikiaikainen kerääntyminen ympyrän muotoon esimerkiksi leiritulen äärelle. Arkisia esimerkkejä voi nykypäivänäkin löytää ympärilleen katsomalla: ihmiset kerääntyvät vaistomaisesti ympyränmuodostelmaan tavatessaan tuttavilla kadulla ja pysähtyessään keskustelemaan tai vaikkapa rock- konserteissa, joissa lavan eteen usein jää ihmisten rajaama puolikaarenmuotoinen tila. Kehä mahdollistaa tasa-arvoisen katsomis- ja kuulemiskokemuksen. Philippe Goudard (Guy 2005, 158) tiivistää kehän filosofiaa sanomalla sen edustavan tilan ja ajan syklistä rakennetta.

Mikäli kyseessä olisi esimerkiksi taitoluistelu tai jokin muu urheilusuoritus, ei valosuunnittelu areenalle olisi niin pulmallista. Sirkus on kuitenkin esittävän taiteen muoto siinä missä teatteri tai tanssi, ja näin ollen valaisulla pyritään aina tukemaan esityksen tunnelmaa ja luomaan katsojalle mielenkiintoisia valollisia miljöitä, niin sanottua teatterivaloa. Pyrkimys jokaisen sirkusartistin numeroa parhaiten tukevaan valaisuun on paitsi ilmaisullinen asia, myös turvallisuustekijä. Valaisussa täytyy ottaa huomioon artistin tarpeet, sillä hänen täytyy kokea olonsa turvallisiksi.

Valaistuksellisia vaaratekijöitä sirkuksessa ovat häikäisy sekä pimeys. Artistin tulee kyetä havainnoimaan ympäristöään riittävästi, mutta myös nähdä välineensä sekä näkyä itse yleisölle. Muun muassa valolaitteistoa Sirkus Finlandialle vuokraavan Oy Lafoy Ltdn sivuilla sanotaan turvallisuuden tulevan sirkusvalaisussa ensin. Seuraavana tärkeysjärjestyksessä on näkyvyys ja vasta viimeisenä osa-alueena tulee taiteellisuus. Turvallisuuteen liittyy näkemisen lisäksi myös oikein ajoitetut valonvaihdot.

Valonvaihto ei voi ymmärrettävästä syystä sijoittua esimerkiksi keskelle ilma-akrobatianumeroa - jopa kahdeksan metrin korkeudessa oleva trapetsitaiteilija voi helposti pudota, mikäli kyvyssä havainnoida ympäristöä tapahtuu muutoksia. Itse pyrin sijoittamaan valomuutokset aiemmin kuvaillun, sirkusnumeron tyypillisen kolmijakoisen rytmityksen mukaan (alku, numeron ja välineen esittely, loppuhuipennus).

Areenanäyttämöllä mahdollisia valaisukulmia on yleensä tietty määrä ja käytössä olevat kulmat eivät välttämättä ole kaikkien sirkusnumeroiden kannalta parhaita mahdollisia. Valosuunnittelija joutuu siis tasapainoilemaan tilan luomien mahdollisuuksien, artistin turvallisuuden sekä oman taiteellisen näkemyksensä välillä. Myös LeRoy Bennet on törmännyt samaan ongelmaan omissa produktioissaan ja sanookin sirkusesiintyjien tarpeiden täyttämisen olevan haasteellista, kun edelleen täytyisi luoda teatraalista valoa. (Albrecht, 2006, 66) Saman asian hieman eri sanoin ilmaisee Eero Auvinen Aamulehden haastattelussa (21.11.2011).

Tila ja valosuunnittelu ovat kiinteässä yhteydessä toisiinsa aina, mutta eritoten areenalla tämä yhteys korostuu. Ne säännöt, mitkä pätevät tavallisella näyttämöllä, eivät ole suoraan sovellettavissa areenalle. Goudard (Guy 2005, 163) sanoo areenan tuovan hänen mieleensä katseen ja näyttämö puolestaan puheen. Hän tarkentaa areenan olevan toiminnan teatteri, näkyjen ja kuvien alue näyttämön ollessa diskurssin teatteri, puheen, illuusion ja välimatkan paikka. Katsojien on mahdollisuus nähdä kaikki tilassa oleva ja tapahtuva koko ajan. Yleisön sijoittuminen areenaan nähdessä vaikuttaa katsojan kokemukseen ja valaisun tekniseen suunnitteluun. Spiegeltentin tyyppisessä tilassa valonheittäjiä ei ole mahdollista piilottaa mihinkään, vaan ne ovat yleisön nähtävillä koko ajan kaiken muun tilassa olevan ohella. Tekninen suunnittelu ja katsojan huomioiminen puolestaan vaikuttavat valaisun visuaaliseen suunnitteluun.

Areenalla yhdelle katsojalle etuvalo on toiselle katsojalle takavalo ja kolmannelle sivuvalo. Toisaalta taas tästäkin voi olla kahta mieltä, sillä näyttelijän kasvot ovat kuitenkin vain yhteen suuntaan kerrallaan, kuten Staines sanoo teoksessaan (2000, 33) Kuitenkaan mitään yksittäistä heitintä tai heitinryhmää ei voi kutsua termeillä

”etuvalot” tai ”takavalot”. Edelleen toiselle kirkas voi olla toiselle hämärä. Jo pelkästään käsitteellisellä tasolla valosuunnat ja intensiteetit sekä niiden merkitykset siis kyseenalaistuvat. Ongelmia tämä aiheuttaa siinä tapauksessa, ettei käsitteitä ole määritelty ohjaajan ja esiintyjien kanssa ennakkoon, kuten Jackie Staines pohtii kirjassaan (2000, 34).

Keskustelimmekin Cirque Draculan ohjaajan Minna Vainikaisen kanssa valosta ja esiintymissuunnista yhteisen kielen löytämiseksi. Ongelmallisinta ohjaajan työskentelyssä valon kannalta oli saada esiintyjät muovaamaan esiintymistään tilan mukaan, sillä selkeästi he pyrkivät kokoajan areenan eteen ja keskelle kuten tavallisella näyttämöllä esiintyessä on tapana. Koska yleisöä ei juuri siinä kohtaa ollut, ei siihen paikkaan ollut järkevää laittaa suoraa etuvaloakaan. Valaisu areenalla on lähempänä luonnollista valoa siinä suhteessa, että etuvalo ei rajoitu yhteen valonsuuntaan. Tämä toki voi aiheutua ongelmaksi silloin, jos valosuunnittelija tai ohjaaja itsepintaisesti pitää kiinni siitä, että kaiken tulee näkyä kaikille eikä hämärää osata käyttää hyväksi. Tässä kohtaa esiintyjän liikkuminen suhteessa valoon on ratkaisevassa asemassa. Jackie Staines on kirjoittanut aiheesta kokonaisen kappaleen *What is backlight anyway?* (2000, 33-37)

Goudard (Guy 2000, 158-159) on pohtinut areenanäyttämön filosofista problematiikka pidemmälle. Hänen mukaansa esitystilan keskipiste ei ole sama kuin ympyrän geometrinen keskipiste vaan se piste, johon huomio kulloinkin suuntautuu. Goudardin mukaan kehä sinänsä on demokraattinen muodostelma, mutta merkityksiä syntyy kun joku ryhmän jäsen asettuu eriarvoiseen asemaan suhteessa muuhun ryhmään esimerkiksi kehän ulkopuolelle tai sen keskelle. Areenalle suunnitellessaan valosuunnittelijan tulee mielestäni kyetä luopumaan tiukasta etuvalokäsitteestä ja asennoitumaan valoon ja tilaan erillä tavalla, kuin yhdestä suunnasta katsottavan esityksen kanssa. Valo luo toiminnan kanssa keskipisteen ja areenalla katsomiskokemus vaikeutuu näyttämöön verrattuna enemmän, mikäli valo ei ohjaa katsetta. Esimerkiksi Cirque Draculassa artistien laaja-alainen liikkuminen areenalla sekä yleisön seassa asetti minulle henkilökohtaisesti paljon haasteita ja saattoi tuottaa muutaman harmaan hiuksenkin.

Suhtautumiseni valaisuun muuttui pakon edessä ja minun oli nähtävä valo erillä tavalla kuin mihin olin aiemmin tottunut. Areenamuotoisella näyttämöllä valoa voisi kuvailla ehkä sanalla orgaaninen sen ollessa niin kiinteästi yhteydessä tilaan ja katsojan sijoittumisessa siihen. Pyrin siis hyväksymään sen, etten voi luoda jokaiselle katsojalle samanlaista elämystä, mutta voin silti parhaani mukaan pyrkiä tekemään katsomiskokemuksesta helposti seurattavan ja silti mielenkiintoisen.

5.7 Valaisu areenalla käytännössä - Case Cirque Dracula

Areenalla esitettävän teoksen valaisu eroaa tavallisen teatterinäyttämön valaisusta paitsi filosofisesti, myös teknisesti ja ilmaisullisesti. Koska valon suunta on jokaiselle katsojalle tässä 360 astetta näyttämön ympärille rakennetussa katsomossa eri, ovat sekä suuntaa antavat että intensiteettiä ilmaisevat käsitteet jokaisen katsojan näkökulmasta ja havaintokyvystä riippuvaisia perustavanlaatuisemmin, kuin yhdestä suunnasta nähtävän teatteriesityksen suhteen. Kuten jo mainitsin aiemmin, Cirque Draculan näyttämö ei kuitenkaan ollut perinteinen areenanäyttämö vaan pikemminkin yhdistelmä areenaa ja tavallista, yhdestä suunnasta katsottavaa näyttämöä. Lisäksi rampin muoto teki esiintymisalueesta epäsymmetrisen ja varsinaisen näyttämöalueen lisäksi esiintyjät käyttivät hyväkseen myös yleisölle varattua aluetta.

Yleisön sijoittuminen suhteessa esiintymisalueeseen vaikuttaa valojen ripustusmahdollisuuksiin ja kulmiin. Cirque Draculan kohdalla tämä tarkoitti käytännössä Tivoli- teltan mukana toimitettuja 14 kappaletta 60 kg kantavaa metalliputkea sekä kahta pidempää metalliputkea, jotka teltanrakentajat asensivat paikoilleen valmiiksi pylväsväleihin.

Suurin määräävä yksittäinen tekijä heitinten valinnoissa oli raha, sillä kuten jo aiemmin mainitsin, tekniikan budjettia supistettiin reilusti alkuperäisestä. Projektiin mukaan lähtiessäni yritys aikoi ostaa itselleen tekniikkaa 85 000 eurolla. Kuitenkin tammikuussa 2011 yritys päätti vuokrata teknisen kaluston Turun Eastwayltä ja budjetti supistui noin

neljäsosaan alkuperäisestä. Näiden päätösten lisäksi teknisiin valintoihin vaikutti luonnollisesti myös se, millaista kalustoa vuokrafirmalla oli tarjottavanaan.

Valtaosa valonheittimistä tuli kiinni teltan mukana toimitettuihin putkiin ja osa heittimistä lattialle. Metalliputkiin kiinnitin yleisvaloksi kuusi kappaletta 1000W par-kannuja, joita myös Ringling Bros. And Barnum and Baileyn valosuunnittelija Bennet käyttää yrityksen esityksissä samaan tarkoitukseen. (Albrecht, 2006, 68)

Ilmanumeroiden valaisuun sekä osittain yleisvaloiksi käytin kymmenen ETC 750w profiilia 26° ja 36° avauskulmilla. Yhtään suuremmat avauskulmat olisivat olleet liian leveitä tilan ja lavan koon vuoksi. Koin profiilien käytön perustelluksi, koska budjetti ei antanut myöten sellaisiin liikkuviin, jossa valon muotoa olisi voinut rajata veitsillä. (Valosuunnitelma, Liite 6)

Ilmanumeroiden välineet olisin helpoiten saanut valaistua ylhäältä päin, kuten Eero Auvinen oli tehnyt Nurjassa (Sorin Sirkuksen Joulushow 2011). Yrityksen omistaja Pauliina Räsänen oli kuitenkin sitä mieltä, että koska teltan keskikohdassa olevaan ripustuspiisteeseen kiinnitetään ilmanumeroiden nostimen, sinne ei voi ripustaa heittämiä. Ratkaisin tilanteen rajaamalla osan profiileista osumaan vain välineisiin ja osan valaisemaan ilmatilaa yleisesti ilma-artistien runsaan horisontaalisen liikkuvuuden vuoksi. Niitä käytin siis lähinnä ilmanumeroiden valaisussa, mutta myös näyttämöitä yhdistävän rampin valaisussa. Par-kannuilla puolestaan pystyin luomaan lämmintä yleisvaloa kohtauksiin.

Kattoon tuli par-kannujen ja profiilien lisäksi neljä kappaletta Martin Mac 250 Wash-heittämiä sekä neljä kappaletta Martin Mac 700 Profile-heittämiä. Näitä käytin paitsi yleis- ja efektiivaloina, myös korvaamaan puuttuvat seuraajavalonheittimet. Yllättäen samaan ratkaisuun seuraajaheitinten suhteen on päätynyt myös jo mainittu LeRoy Bennet (Albrecht, 2006, 67). Mielestäni kyseisen esityksen kohdalla oli perusteltua käyttää liikkuvia valonheittämiä, sillä esiintyjät itsekin liikkuivat tilassa paitsi horisontaalisesti myös vertikaalisesti. Teoksen teeman ja esittävän taiteenalan luonteen vuoksi koin myös, että Cirque Draculassa täytyisi olla käytössä mahdollisimman laaja skaala värejä. Näistä syistä järkevintä oli käyttää liikkuvia valonheittämiä.

Draculassa lattian tasoon sijoittuvat akrobatianumerot esitettiin areenalla teltan keskellä. Artistin noustessa toisen harteille tai käsien päälle puhumattakaan ilmanumeroista siirtyy katseen kiintopiste lattiatasosta kattoon. Erilaisessa tilassa olisin ehkä käyttänyt akrobatianumeroiden valaisussa sivu- tai ylävaloja, mutta tässä tilassa kumpikaan ei ollut mahdollista sekä tilasta itsestään että tuotannollisista syistä johtuen. Bennett (Albrecht 2006, 67) sanoo käyttävänsä alavaloa sirkusvalaisussa täydentävänä fill-valona lattiatasossa, mutta myös ilmanumeroiden valaisussa. Itse päädyin samaan ratkaisuun ja esimerkiksi jo aiemmin mainitsemassani Nurja- teoksessa Eero Auvinen oli käyttänyt koko maneesin reunan mitalta ramppivaloja.

Suunnitelmat muuttuivat viime hetkessä tilan kokoon liittyvän sekaannuksen kanssa, enkä voinut toteuttaa alkuperäistä suunnitelmaani sijoittaa lavan ympärille neljää Martin Mac 700 Spot- heitintä. Ne olisivat olleet oivallisia ilma- ja akrobatia numeroiden valaisussa ja niillä olisi saanut luotua valotilanteiden välille vaihtelua. Pyöreään lavaan kiinnitin korvaamaan tätä muutosta kuusi 500W floodia, joita käytinkin sittemmin ahkerasti useissa numeroissa. Pysin kuitenkin siihen, että nämä ramppivalot olisivat hallitseva valonsuunta ainoastaan yöaikaan sijoittuvissa kohtauksissa luomaan mystistä ja klassista kauhuelokuvatunnelmaa. Areenan ympärille kaavailemani Martin Mac 700 Spot- valonheittimet sijoitin sen sijaan areenalle johtavalle rampille sekä korokkeelle paitsi ilmanumeroita valaisemaan myös korvaamaan sivuvalot. (Liitteet 6 j 7)

Cirque Draculassa pulmallisiksi koin valaisukulmat, jotka katon ripustuspisteiden matalan sijainnin vuoksi olivat loivia ja aiheuttivat näin ollen heijastuksia lattiapintaan. Jackie Staines (2000, 83) painottaa kirjassaan useaan otteeseen kuinka tärkeää on valon kannalta, että lattiamateriaali on mattapintainen. Hän sanoo muun muassa lattiapinnan olevan tärkeä osa valosuunnittelua sen ollessa ainoita pintoja, joita valolla voi pestä. Kysyin lavastajalta voisiko lattiamateriaalina käytettyä mattoa käsitellä jotenkin, mutta hän sanoi sen vievän liikaa aikaa ja mahdollinen käsittely voisi olla epämurkkaa esiintyjille lattian luiston muuttuessa. Ainoa ratkaisu, mitä tähän keksin oli pitää intensiteetin sen verran matalalla, ettei heijastus olisi kovin häiritsevää. Heijastuksen lisäksi valaisukulmat aiheuttivat myös toisen ongelman: valo nimittäin vuoti lähes aina

yleisöön joko valaisukulman tai lattian heijastuksen vuoksi. Myös Staines (2000, 83) on törmännyt samaan ongelmaan. Aiemminkin Spiegeltenteissä työskennellyt äänioperaattori Marco Dölle tosin lohdutti minua sanomalla, että sama ongelma on jokaisessa Spiegeltent-esityksessä.

Haasteena koin myös ilma-akrobaatin valaisemisen mielenkiintoisella tavalla, koska valoa täytyi tulla riittävästi joka suunnasta katsomiskokemuksen miellyttävyyden vuoksi. Tällaisessa tilanteessa on helppoa sortua tekemään valosta kaikille miellyttävää, jolloin valaisusta tulee nopeasti tasapaksua ja tylsää. Kyseessä oli vieläpä lisäksi yleensä päiväaikaan sijoittuva tai muuten valoisa numero. Pyrin ratkaisemaan tilanteen käyttämällä useita valonsuuntia sekä goboilla kuvioitua valoa, jotta saisin valoon jotain muotoa ja kontrastia.

Suurten lavaste-elementtien puuttuessa ainoat pinnat joita valosuunnittelija voi käyttää hyväksi ovat esiintyjät, esiintymisalueen lattia sekä katto. Ongelmia tässäkin tulee siinä tapauksessa jos katsomo ei ole nouseva, kuten esimerkiksi varietee-tyylisessä teatteriteltassa usein on asian laita. Lattian näkevät hyvin vain eturivissä istuvat. Valolla kannattaakin tässä tilassa luoda tunnelma käyttämällä yleisöä ja kattoa pintoina jotka valaistaan. Itse kuitenkin pääsääntöisesti pitäydyin yleisön valaisemisesta, sillä huomasin huomion kiinnittyvän melko helposti esiintyjistä toisaalle. Lisäksi ikkunoiden läpi tuleva auringonvalo jo valmiiksi häiritsi katsomiskokemusta, joten en halunnut luoda lisää yleisön huomion vieviä tekijöitä.

Pelastukseksi valollisesti koituivat usvakoneet. Alun perin suunnittelin käyttäväni niitä ainoastaan tehosteina tietyissä kohtauksissa, mutta valon muodon ja värin näkyvyyden vuoksi usvakoneita oli pakko käyttää pienellä teholla koko esityksen ajan.

6 Pohdinta

6.1 Cirque Dracula projektina

Projektin suunnitteluvaiheessa ilmennyt kommunikaation puute ja taiteelliselle tuotannolle tunnusomaisen työjärjestyksen puute vaikuttivat mielestäni lopputulokseen negatiivisella tavalla. Yleensä taiteellinen prosessi etenee käsikirjoituksen läpiluvusta ja purkamisesta ideakuvien hankkimisen ja visuaalisen materiaalin vaihdon jälkeen kohtausten tarkempaan analyysiin. Sen jälkeen luodaan tarkemmat suunnitelmat kohtauksittain ja sitten vasta palataan kokonaisuuteen teknisen kalustolistan laatimisella ja valokarttojen piirtämisellä. Tällaista työjärjestystä oli mahdotonta toteuttaa Cirque Draculassa, myöhemmin ilmenevien seikkojen vuoksi. Ongelmat kyllä huomattiin jo hyvissä ajoin, mutta niihin ei puututtu riittävällä vakavuudella.

Henkilökohtaisesti en ole täysin tyytyväinen Cirque Draculan valaisun lopputulokseen vaikka pyrin käyttävissä olleen ajan ja budjetin raameissa tekemään parhaani. Esitutantovaiheen epätäydellisyys taiteellisena prosessina harmittaa minua suuresti edelleen. Mikäli aikaa olisi kohdennettu tiukemmin ideointiin ja käsikirjoituksen läpilukuun, olisi teos hyötynyt valtavasti. Koen edelleen, että lopputuloksesta olisi tullut parempi tai ainakin enemmän minua itseäni miellyttävä. Omaan työskentelyyni projektissa suhtaudun kaksijakoisesti. Toisaalta koen tehneeni parhaani ja toisaalta mietin mitä olisin voinut henkilökohtaisesti tehdä, että teoksesta olisi tullut vielä parempi. Ehkä olisin voinut pitää tiukemmin kiinni omasta visiostani valaisun suhteen.

Tekniset läpimenot budjetoitiin harjoitusaikatauluun, jotta tekniikalle jäisi aikaa korjailta asioita ja hioa omia elementtejään. Kuitenkin tekniset läpimenot jäivät pois vaikka itse olisin kokenut ne todella tarpeellisiksi suhteutettuna tilassa saamaani aikaan nähden. Alun perin kaavaillun viiden ja puolen viikon tilassa olemisen olisi riittänyt loistavasti ja tuossa valot olisivat ehtineet kasvaa esityksen kanssa. Viisi ja puoliviikkoa kun on lähes kaksi kertaa yhtä pitkä aika kuin minulle lopulta jäänyt kolme viikkoa. Se olisi antanut valotilanteille ja esitykselle paljon oikeiden intensiteettien ja värisävyjen kautta. Ohjaaja Minna Vainikainen oli tästä pitkälti samaa mieltä.

Ymmärrän silti, ettei Suomessa ole mahdollista sijoittaa Cirque du Soleilin tapaan yhden produktion tuotantoon useita vuosia ja harjoitella tekniikan kanssa tilassa useita kuukausia perättäin, kuten Soleilin valosuunnittelija Luc Lafortune kuvailee kyseisen



Kuva 18: Telta ennen ikkunoiden peittämistä.

ryhmän taiteellista prosessia haastatteluissaan (Albrecht 2006, 58-64; Pilbrow 1997, 273-280). Albrecht (2006, 58-64) kommentoikin Lafortunen työskentelytapaa uniikiksi valosuunnittelijoiden keskuudessa ja Lafortune itse kuvailee sitä sanalla epäsovinnainen. En usko kovin monen pystyvän samaistumaan

suunnittelumetodiin, jossa valokarttaa ei tehdä lainkaan.

Teoksen valolle asettamat tarpeet ovat mielestäni hyväksyttäviä syitä tinkiä näkemyksestä tiettyyn pisteeseen saakka ja silloin kun se on ainoa vaihtoehto. Jossain määrin jouduin tinkimään alkuperäisestä ideastani erottaa Draculan läsnäolo muista kohtauksista käyttämällä ainoastaan hänen kohtauksissaan värivaloa. Jotkin sirkusnumeroista suorastaan vaativat värivaloa ja toisaalta Draculan viimeinen numero kaipasi valkoisten silkkiensä puolesta puhdasta, kylmää valkoista valoa. Pitkän prosessin ja satojen työtuntien jälkeen eniten



Kuva 17: Telta ikkunoiden peittämisen jälkeen. Huomaa ikkunarivien väliset valoisuuserot- ylempi rivi peitettiin kerran ja alempi kaksi kertaa.

painamaan jäänyt asia on se, että jouduin tinkimään omasta näkemyksestäni tilaan pääsevistä valoista johtuen.

Ikkunoita ei omasta mielestäni peitetty riittävästi ja koska tilaan pääsi luonnonvaloa myös peitteiden läpi, oli valo joka esityksessä erilainen. En itse täysin ymmärrä miksi peittämisessä ei käytetty paksumpaa materiaalia tai vastaavasti peitetty useamman kerran peittämiseen käytetyllä materiaalilla. Esityksen luonteen vuoksi pimeys olisi omasta ja useiden muiden työryhmään kuuluneiden mielestä hyvin olennainen tekijä oikean ilmapiirin luomisessa- ovathan vampyyrit yön lapsia, joten pimeys olisi ollut tarinan kannalta olennaista. Alunperin kaavailemastani film noir- estetiikasta jouduin suurelta osin luopumaan, sillä siinä tilassa ja luonnonvalossa se ei vain yksinkertaisesti toiminut alkuunkaan.

Ikkunoiden pimentämisestä keskusteltiin ohjaajan, teatterin omistajan, äänisuunnittelijan ja -tekniikon kanssa, ja kaikkien mielestä tila tulisi saada mahdollisimman pimeäksi. Keskustelin asiasta myös erään kollegani kanssa, eikä hänenkään mielipiteensä poikennut omastani (Liite 9). Valitettavasti ikkunoita ei pimennetty ensi-illan jälkeenkään.

Koin oikeanlaisen tunnelman luomisen valoilla olevan kyseisessä tilassa hyvin haastavaa paitsi tilaan vuotavan luonnonvalon vuoksi, myös tilassa olevien peilien vuoksi. Näiden kahden tekijän johdosta valoa oli usein siellä missä sitä ei pitänyt olla joko suoran vuodon tai heijastumisen vuoksi. Toki hieman ristiriitaista on myös se, että tilassa on peilejä koska kyseessä on vampyyritarina. Peilitelttä on silti hieno miljöö ja on harmillista, ettei Suomessa ole vastaavanlaisia tiloja.

6.2 Sirkuksen ja sirkusvalaisun tulevaisuudesta

Perinteisen sirkuksen estetiikkaan kiinteästi kuuluva seuraajavalohetin kehitettiin vuonna 1856 ja hehkulamppuroikkien kanssa siitä on tullut mielestäni lähes yhtä merkittävä visuaalinen tunnusmerkki kuin punainen pellenenä. Sähköisten ja teatteritekniisten keksintöjen lisäksi sirkusestetiikkaan on toki vaikuttanut ja tulee

vaikuttamaan myös tilat, joissa sirkusta esitetään ja sekä niiden luomat ripustusmahdollisuudet. Voisi kuvitella, että yksi syy seuraajavalonheittimen suosioon sirkuksessa olisivat olleet teltan huonommat ripustusmahdollisuudet verrattuna pysyvään teatteritilaan.

Sirkuksen siirtyminen pois teltasta vaikutti sirkusvalaisuun jälleen paitsi teknisesti myös esteettisesti. Voisin kuvitella, että aluksi yritettiin toisintaa teltassa hyväksi havaittuja valaisutekniikoita ja muuntaa niitä tiloihin sopiviksi. Kun sirkus taiteenlajina kehittyi edelleen, kehittivät varmasti valaisutekniikat ja tyylytkin eteenpäin.

Jos arena paljastaa kehon joka suunnasta ja teatteri puolestaan peittää osan, kuten Goudard (Guy, 164) sanoo, asettuu sirkuksen paljastavuus taidemuotona kyseenalaiseksi. Moninaiset esitystilat luovat sirkukselle kuitenkin mielestäni pikemminkin mahdollisuuksia sekä esteettisesti, että kerronnallisesti ja jokaisella esityksellä on näin ollen paremmat mahdollisuudet kehittyä omaleimaisemmiksi. Kuten Cirque Draculassakin, on tilan valinta kaikkien esitysten kohdalla myös esteettinen valinta sekä valinta paljastavuuden ja peittämisen välillä.

Valaisuteknologian ja valosuunnittelun koulutuksen kehittyminen vaikuttaa luonnollisena osana esittävien taiteiden koko kenttään. Ernest Albrecht (2006, 58) sanoo kirjassaan sirkustaiteen kehittymisellä olleen suurin vaikutus juuri valosuunnittelijan työhön, eikä ole väitteessään väärässä. Vaikka mukaansa tempaavan musiikin ja huolellisen puvustuksen arvo kyseiselle esittämislajille onkin korvaamaton, ovat tarkkaan harkitut valot esiintyjän työskentelyn kannalta ratkaisevat.

Sirkuksen parissa työskenteleminen kiinnostaa minua edelleen, sillä uskon kyseisellä esityslajilla olevan edessään yhtä rikas ja monivaiheinen tulevaisuus, kuin millainen sen menneisyys on ollut. Viime aikojen kehitys ja lajin arvostuksen nouseminen asettaa kovempia ammatillisia tasovaatimuksia paitsi esiintyjille, myös lajin parissa työskenteleville tekniikoille ja suunnittelijoille. Ehkä suomalaisen sirkustaiteen ja sen kanssa käsi kädessä kulkevien taiteenalojen yhteinen vahvuus voi jatkossa perustua

perinteen puutteeseen, sillä onhan suomalainen valosuunnittelu sirkuksen tapaan nuori taiteenlajina.

Lähteet

KIRJALÄHTEET

Albrecht, E. 2006. *The Contemporary Circus- Art of The Spectacular*. Plymouth, UK: The Scarecrow Press Inc.

Guy, J.(Toim), 2005. *Sirkuksen vallankumous*. Helsinki: Like

Pilbrow, R. 1997. *Stage Lighting Design- The Art, the Craft, the Life*. Lontoo: Nick Hern Books Limited.

Purovaara, T. 2005. *Nykysirkus- aarteita, avaimia ja arvoituksia*. Helsinki: Like

Staines, J. 2000. *Lighting Techniques for Theatre- In- The- Round*. Hertfordshire, UK: Entertainment Technology Press Ltd,

LUENTOMONISTEET

Salminen M. Sisäteattereiden valaistuksesta ja tehokeinoista 1500-1600-luvulla

Renessanssi

Valoilmaisu 1-Johdatus valon ihmeelliseen maailmaan

INTERNETLÄHTEET

Aamulehden verkkosivut. Eero Auvisen haastattelu. Päivitetty 24.11.2011.
<http://www.aamulehti.fi/xTapahtumatValo/1194707112551/artikkeli/varjoista%20valoon.html> luettu 25.11.2011

Capoeira Capital Ry:n nettisivut. <http://www.capoeiracapital.fi/info/> Luettu 13.7.2011.

The Committee for Sceptical Inquiry- nettisivut. Paranormaaleihin asioihin keskittyneiltä sivuilta löytynyt Side showta käsittelevä artikkeli. Kirjoittaja Joe Nickell 1999.
http://www.csicop.org/sb/show/sideshow_carnival_oddities_and_illusions_provide_lessons_for_skeptics/ Luettu 29.11.2011.

Anahaero Döllen nettisivut. 2007 <http://www.aerialanahareo.com/> Luettu 16.05.2011.

Philippe Goudardin nettisivut.
<http://www.philippegoudard.net/index.php/bio?43cbf42352bb1c68f1901fd47b9bb3a1=668869666b63b0f43c86ca30f7d2b1d5> Luettu 5.12.2011.

Ringlin Bros. And Barnum & Baileyn nettisivut. FELD ENTERTAINMENT, INC.
© 2011. www.ringling.com Luettu 3.11.2011.

Pauliina Räsänen nettisivut. Curriculum vitae päivitetty 2011.
<http://www.pauliinarasanen.com> Luettu 20.09.2011.

Sorin Sirkuksen nettisivut. Ajankohtaista- osion ilmoitus valtionpalkinnon saamisesta
<http://www.sorinsirkus.fi/uudetsivut/ajankohtaista.htm> Luettu 28.05.2011.

Tapahtumatekniikkayritys Oy Lafoy Ltdn nettisivut. Artikkelit Sirkus Finlandian rakennusprosessista <http://www.lafoy.fi/TARINAT/Sirkus%20finlandia.html> Luettu 01.10.2011.

Tivoli Sariolan nettisivut. <http://www.tivolisariola.fi/tivoli-info/historiaa> Luettu 28.11.2011.

Blogi Tornionlaakson kulttuurista ja tapahtumista. Håvve Fjellin haastattelu 19.11.2011. <http://tornedalenirymden.blogspot.com/2011/11/norsk-fakirkonstnar-hangde-i-kottkrokar.html> Luettu 24.11.2011.

Turun ammattikorkeakoulun nettisivut. Jutta Virolaisen seminaariesitys Pohjoismaisesta sirkuskoulutuksesta.
<http://www.turkuamk.fi/public/default.aspx?contentId=23481&nodeId=8317> Luettu 25.11.2011.

KATSOTUT ESITYKSET

Circus Ruska Festival 2011, Pain Solution

Circus Ruska Festival 2011, Jay Gilligan, Objectify,

Horror & Tease Show 2011, Lucky Hell Mladineo

Sorin Sirkus, Joulushow 2011 Nurja

KUVALÄHTEET

Kuva 1 Crista Parviainen. Muistilappuja opinnäytetyömateriaaleista 2011.

Kuva 2 Astleyn amfiteatteri

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Hippodrama.jpg>

Kuva 3 Ill Florilegio di Darix Togni- sirkusteltan interiööri 1990, Raffaele De Ritisin kokoelma http://www.circopedia.org/index.php/File:Il_Florilegio_1990.jpg

Kuva 4 Barnum & Baileyn mainos <http://egotvonline.com/2011/07/05/a-collection-of-vintage-circus-posters/>

Kuva 5 Crista Parviainen. Betty Bloomerz esittää miekanielentänumeronsa Cirque Draculassa.

Kuva 6 Cirque du Soleil, Varekai. Cirque du Soleilin nettisivut.

<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/alegria/show/acts.aspx> Luettu 14.12.2011.

Kuva 7 Crista Parviainen. Jakobin sirkuksen valoharjoitukset vuoden 2009 Circus Ruska Festivaleilla.

Kuva 8 Crista Parviainen 2009. Sorin Sirkuksen Kevätsirkus 2009 Herra Hepuli.

Kuva 9 Crista Parviainen 2011. Minna Vainikainen antaa palautetta Tivoli- teltassa harjoitusten jälkeen.

Kuva 10 Turku 2011 Säätio. Screen capture Cirque Draculan esitystaltioinnista 2011. Kuvassa Ebon Grayman ja Riikka Sirén.

Kuva 11 Crista Parviainen 2011. Pauliina Räsänen ja Slava Volkov tekevät pariakrobatiaa.

Kuva 12 Turku 2011 Säätio. Screen capture Cirque Draculan esitystaltioinnista 2011. Anahareo Dölle tekemässä tankonumeroaan.

Kuva 13 Crista Parviainen 2011. Petit Neige valmistautumassa tekemään numeroaan.

Kuva 14 Crista Parviainen 2011. Mikko Karhu, Antti Kulmala ja Konstantin Wubbe tekevät kokeita Anahareo Döllelle.

Kuva 15 Klessens&Sons. Lähiotos Tivoli-teltan pohjapiirroksesta

Kuva 16 Crista Parviainen 2011. Kuva varhaisesta valoluonnoksesta vuodelta 2010.

Kuva 17 Crista Parviainen 2011. Kuva prosessin eri vaiheista.

Kuva 18 Crista Parviainen 2011. Kuva Tivoli- teltan sisältä ennen ikkunoiden peittämistä.

Kuva 19 Crista Parviainen 2011. Kuva Tivoli- teltan sisältä ikkunoiden peittämisen jälkeen.

Liitteet

Liite 1 Turun Sanomat. Artikkelit Cirque Draculasta 23.6.2011

Liite 2 Raija Kerttula- Rantanen. 2011. May Klessensin haastatteluun perustuva tiivistelmä peiliteltan historiasta.

Liite 3 Otteita Klessensin Het Spiegelpaleis- esitteestä.

Liite 4 Cirque Dracula. Valolakanan ensimmäinen versio tammikuu 2010.

Liite 5 Yksi versio Cirque Draculan istumisjärjestyksestä

Liite 6 Cirque Dracula. Toteutunut valokartta.

Liite 7 Pohjapiirros, Tivoli

Liite 8 Poikkileikkaus, Tivoli

Liite 9 Sähköposti 23.6.2011

Vampyyrien varietee on mainiota sirkusviihdettä

LIITE 1

Turun Sanomat 23.6 2011 02:31:45

•ArtTeatro: Cirque Dracula. Ohjaus Minna Vainikainen, konsepti ja käsikirjoitus Pauliina Räsänen, musiikki Corinne Kuzma, koreografia Urmas Poolamets, pukusuunnittelu Marjo Haapasalo, lavastus Elena Turja, valot Crista Parviainen, ääni Juha Tuomimäki. Ennakkoesitys 21.6. Mannerheiminpuistossa.

Tiistain ennakkoesityksen perusteella tänään ensi-iltansa saavasta Cirque Draculasta voi ennustaa yhtä Turun kesäkauden hittiesitystä. Yli 13-vuotiaille suunnattu show on viihdyttävä, jännittävä ja ennen kaikkea hauskuuttava sirkusviihdespektaakki.

Populaarikulttuurissa vampyyribuumi on juuri nyt pinnalla, ja Cirque Dracula näyttäisi asettuvan vampyyrihahmojen kuvauksessa jonnekin True Blood -televisiosarjan ja perinteisen goottilaisen hahmotuksen väliin.

Vampyyrit ovat tässä esityksessä vereviä fyysisyydessään, mutta samalla ne sisältävät itseironisia piirteitä eli mitään haudanvakavaa vampyyritarustoa ei esityksessä rakenneta.

Runsas parituntinen esitys kertoo tarinaa kreivi Draculan rakkaudesta vereen ja naiseen. Mahtavaa vampyyriä vastaan asettuu tohtori Van Helsinki ja ennen kaikkea Jonathan Harkerin suuri, pyyteetön rakkaus Miinaa kohtaan.

Juoni etenee selvästi ja hauskasti **Minna Vainikaisen** ohjaamana, ja esitysten myötä tarinaa kuljettavien kohtausten rytmitys ja liittyminen toisiinsa varmasti kiinteytyvät sulaviksi. Replikointi tapahtuu pääosin suomeksi.

Tämän varieteen tarkoitus ei ole niinkään hahmotella uudenlaista näkökulmaa tuttuun tarinaan. Uutuus tulee juuri siitä, että kyseessä on sirkuksen keinoin toteutettu vampyyrikertomus.

Peiliteltan lumo

Cirque Dracula on yksi kulttuuripääkaupunkivuoden suurista satsauksista, ja esitys sisältää Suomessa harvemmin nähtyjä elementtejä. Eräs niistä on esityspaikka eli Mannerheiminpuistoon pystytetty Spiegeltent, peiliteltta. Tivoli-niminen teltta onkin ehdottomasti keskeinen kokonaistunnelman rakentamisessa.

Villillä 1920-luvulla käyttöön ensimmäistä kertaa otetut Spiegeltentit toimivat alun perin tanssisalonkeina, nytemmin niitä käytetään niin burleskiesityksissä kuin vuokrattavina juhlatiloina.

Tivoli-peiliteltan sisäänkäynti ja etupaneeli ovat peräisin vuodelta 1936, muutoin teltta on korjattu parisen vuotta sitten Belgiassa. Peilit, puiset paneelit ja pylväät sekä runsaat koristelut ovat jo sinällään näkemisen arvoisia.

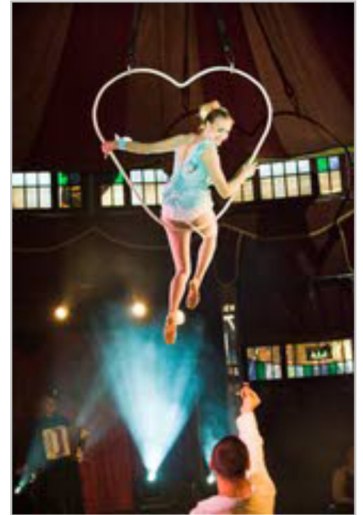
Esitys tapahtuu teltan keskellä, joten lattiatason pöydistä ja ulkokehän tunnelmallisista looseista on hyvä näkymä tapahtumisen keskipisteeseen. Teltan baarista ostetut drinkit ja pikkupurtavat kuuluvat olennaisesti katsomiskokemukseen.

Teltaan syntyy intiimi tunnelma, ja esittäjät tulevat lähelle katsojia myös kiertäessään teltan ympäri kulkevaa käytävää. Korkeus tuottaa luonnollisesti joitakin rajoituksia erityisesti ilma-akrobatiaosuuksien näyttävyyteen, mutta muutoin tapahtumapaikka on ihastuttava.

Tekijät ja taidot

Peiliteltan ohella tunnelman keskeinen rakentaja on **Corinne Kuzman** hieno musiikki ja hänen syntikkaharmonikkaa soittava hahmonsä. Turkulainen sopraano **Riikka Sirén** Madame Moonina niinkään tekee vakuuttavaa työtä roolissaan laulaessaan muun muassa rengastrapetsilla istuen.

Sirkusnumerot solahtavat luontevasti juonen kuljettamisen sisään, ja kansainvälinen esiintyjäkaarti vastaa taidokkaasti niistä, vaikkei esitys mitään maata mullistavaa tempuissaan tarjoakaan. **Marjo Haapasalon** upea puvustus on jälleen visuaalista herkkua.



Cirque Dracula kertoo Jonathan Harkerin (Slava Volkov, edessä selin) suuresta ja pyyteettömästä rakkaudesta Miinaan (Pauliina Räsänen). Taustalla sirkusspektaakkelin musiikista vastaava Corinne Kuzma.

Turun Mannerheimin puistoon nousee perjantaista alkaen peiliteltoa eli koristeellinen juhlatelto. Tivoli-niminen peilitelto korjattiin perusteellisesti Klessensien ateljeessa vuonna 2009. Se on nyt yksi peilittelussuvun jalokivistä, kuten rouva Mai Klessens hehkutti.

Historian ensimmäiset peilitelto (yleensä Spiegeltent, engl. Mirror Tent) rakennettiin käsityönä kultaisella 20-luvulla, jolloin Euroopassakin luotiin Amerikan esimerkkiä noudattaen urbaania kulttuuria, vaurastuttiin, iloittiin ja ihmeteltiin art deco -hengessä vaikkapa uutta, muotistaan irronnutta naistyyppeä.

Peilitelto tarjosivat oivallisen kevyet, kauniit ja helposti liikuteltavat tilat tanssien järjestäjille. Ensimmäiset kokemukset tästä hankki belgialainen puuseppä Willem Klessens, joka huomasi kehitettyään Spiegeltent-prototyypinsä lähinnä vahingossa, että sen muutaman illan tuotto vastasi hänen pitkäaikaista tuloaan puuseppänä. Siitä Spiegeltent-kulttuuri lähti kehittymään. Nykyisin niitä on vuokrattavana sekä jo klassikkoaseman saavuttaneita alkuperäisiä että uudempia, vielä tällä vuosituhanella rakennettuja.

Peiliteltoaan erottaa muista isoista teltoista sen interiööri: käsityönä tehdyt koristeelliset puuosat, ”tanssilattiaa” kiertävät kiinteät loosit tuoleineen ja pöytineen, peilit, lasimaalaukset ja kristallit.

Klessensin suku tunnetaan kaikkialla peiliteltoistaan. Nostalgia-perheyritys kulkee ja kuljettaa vuosisataisena jatkumona edelleen ympäri maailmaa ihmeellisiä, menneiden vuosikymmenten romantiikkaa henkiviä tanssisalejaan - kuten muutkin lähinnä belgialaiset ja hollantilaiset Spiegeltent-yritykset.

Kiertävä tanssipaviljonki palvelee ihmisiä häistä burleskiesityksiin. Peilitelto ovat suosittuja myös isoilla festivaaleilla, kuten on nähty muun muassa Australiassa Sidneyn festivaalilla tai Englannissa Brightonissa.

Cirque Draculan estradina ja ravintolatilana toimivassa Tivolissa on 500 istuinpaikkaa, pöytien kanssa taas 250 paikkaa ruokailijoille. Varieteekäytössä siellä on tarjolla kesän mittaan tilat runsaalle 200 hengelle looiseissa ja irtopöydissä.

Peiliteltoista löytyy sekä Tivolian isompia että pienempiä kunkin tarpeen mukaan. Jo neljäs sukupolvi Klessensejä on todistanut kädentaitojaan rakentamalla oman Spiegeltentinsä 2000-luvulla. Tätä neljättä sukupolvea edustavat veljekset, jotka saapuivat pystyttämään Tivolin Mannerheimipuistoon.

Tivoli-peilitelto kuuluu alun perin Klessensin suvun Pière-sedälle. Nykytelto sisäänkäynti ja etupaneeli ovat 1936 rakennetun peilitelto autenttisia osia, mutta muu osa telto tuhoutui toisessa maailmansodassa. Viisikymmenluvulla Pière-setä rakensi uudet peilit ja loosit.

60-70-lukujen taitteessa peilitelto pysytettiin kotikyläänsä markkinateltaksi, mutta sen jälkeen se kärsi alhaisinta kautta; peilitelto puinen kehikko päättyi heinäsuojaksi ja hevostalliksi. Klessensin suvun isoäiti muistuttaa kuitenkin, että interiööri suojeltiin ja varastoitiin tuolloinkin hyvin.

Turun Mannerheimin puistoon nousee perjantaista alkaen peilitelto eli koristeellinen juhlatelto. Tivoli-niminen peilitelto korjattiin perusteellisesti Klessensien ateljeessa vuonna 2009. Se on nyt yksi peilittelussuvun jalokivistä, kuten rouva Mai Klessens hehkutti.

Historian ensimmäiset peilitelto (yleensä Spiegeltent, engl. Mirror Tent) rakennettiin käsityönä

kultaisella 20-luvulla, jolloin Euroopassakin luotiin Amerikan esimerkkiä noudattaen urbaania kulttuuria, vaurastuttiin, iloittiin ja ihmeteltiin art deco -hengessä vaikkapa uutta, muotistaan irronnutta naistyyppiä.

Peiliteltat tarjosivat oivallisen kevyet, kauniit ja helposti liikuteltavat tilat tanssien järjestäjille. Ensimmäiset kokemukset tästä hankki belgialainen puuseppä Willem Klessens, joka huomasi kehitettyään Spiegeltent-prototyypinsä lähinnä vahingossa, että sen muutaman illan tuotto vastasi hänen pitkäaikaista tuloaan puuseppänä. Siitä Spiegeltent-kulttuuri lähti kehittymään. Nykyisin niitä on vuokrattavana sekä jo klassikkoaseman saavuttaneita alkuperäisiä että uudempia, vielä tällä vuosituhanella rakennettuja.

Klessensin suku tunnetaan kaikkialla peiliteltoistaan. Nostalgia-perheyrittäjä kulkee ja kuljettaa vuosisataisena jatkumona edelleen ympäri maailmaa ihmeellisiä, menneiden vuosikymmenten romantiikkaa henkiviä tanssisalejaan - kuten muutkin lähinnä belgialaiset ja hollantilaiset Spiegeltent-yritykset.

Kiertävä tanssipaviljonki palvelee ihmisiä häistä burleskiesityksiin. Peiliteltat ovat suosittuja myös isoilla festivaaleilla, kuten on nähty muun muassa Australiassa Sidneyn festivaalilla tai Englannissa Brightonissa.

Cirque Draculan estradina ja ravintolatilana toimivassa Tivolissa on 500 istuinpaikkaa, pöytien kanssa taas 250 paikkaa ruokailijoille. Varieteekäytössä siellä on tarjolla kesän mittaan tilat runsaalle 200 hengelle looseissa ja irtopöydissä.

Peiliteltoista löytyy sekä Tivolian isompia että pienempiä kunkin tarpeen mukaan. Jo neljäs sukupolvi Klessensejä on todistanut kädentaitojaan rakentamalla oman Spiegeltentinsä 2000-luvulla. Tätä neljättä sukupolvea edustavat veljekset, jotka saapuivat pystyttämään Tivolian Mannerheimipuistoon.

Tivoli kuului alun perin Klessensin suvun Pière-sedälle. Nykyteltan sisäänkäynti ja etupaneeli ovat 1936 rakennetun peiliteltan autenttisia osia, mutta muu osa teltasta tuhoutui toisessa maailmansodassa. Viisikymmenluvulla Pière-setä rakensi uudet peilit ja loosit.

60-70-lukujen taitteessa peiliteltoa pysytettiin kotikyläänsä markkinateltaksi, mutta sen jälkeen se kärsi alhaisinta kautta; peiliteltan puinen kehikko päättyi heinäsuojaksi ja hevostalliksi. Klessensin suvun isoäiti muistuttaa kuitenkin, että interiööri suojeltiin ja varastoitiin tuolloinkin hyvin.

Noista ajoista ei näy jälkeäkään, kun kreivi Draculan tarina käynnistyy Turun kulttuuripääkaupunkivuotena teltassa juhannusviikolla. Menneisyydestä kertoo vain viehkeä interiööri.

Willem Klessens - Amelia Kaers



August Klessens - Lucienne Willekens



Rik Klessens - Liliane Van Gorp



1900

Around 1900 mirror tents were built in Belgium to be used as travelling dance halls. The numerous mirrors made it possible to make discreet eye contact with other visitors. The mirror tents were the domain of night owls, heartbreakers and dream chasers. They were legendary and are a symbol of the wild fin-de-siècle nightlife.

1900 Des chapiteaux à miroirs furent construits en Belgique aux alentours de 1900 et seraient à l'époque de palais de danse ambulants. Les nombreux miroirs permettaient d'y conserver un contact visuel discret avec les autres invités. Les chapiteaux à miroirs étaient le terrain de prédilection des oiseaux de nuit, des séducteurs et des faiseurs de rêves. Ils devinrent bientôt légendaires et aussi le symbole de la vie nocturne trépidante de la Fin de Siècle.



1912 C'est en 1912 que Willem Klessens, un jeune homme d'origine hollandaise, franchit la frontière belge et s'installa en tant que menuisier-ébéniste à Lommel, où il épousa Amelia Kaers. Un jour, l'Anversois Oscar Horebeke débarqua à Lommel avec son chapiteau à miroirs et son orgue de danse. Principal exploitant de la kermesse, celui-ci décida cependant de mettre le tout en vente. Willem, qui n'était initialement intéressé que par l'orgue pour son café et salle de danse, acheta l'ensemble et c'est ainsi que tout a commencé.

1912

In 1920 the first mirror tent was completely restored and christened 'Het Kempisch Danspaleis'. This tent travelled from fairground to fairground in the Lommel – Mol – Balen region.

It was not long before a new tent was built. In 1930 work started on the 'Nova Danssalon', the showpiece that was soon to be admired all over Flanders. Son August took over the tent company and, together with his Lucienne and their nine children, travelled from one fair to another for many years.

1912

In 1912 Willem Klessens, a young man from Holland, crossed the border and headed for Lommel in Belgium, where he later married Amelia Kaers. He earned a living as a cartwright and cabinetmaker. One day Oscar Horebeke from Antwerp arrived in Lommel with his tent of mirrors and his dance organ. He didn't just run the funfair he also put it all up for sale. Willem, who originally was only interested in the organ for his café and dance hall, bought the whole lot and it all started from there.

Le premier chapiteau à miroirs fut entièrement restauré en 1920 et fut baptisé le «Kempisch Danspaleis». [Palais de danse campinois]. Ce chapiteau fut érigé par la suite sur toutes les kermesses dans la région de Lommel - Mol - Balen. La construction d'un nouveau chapiteau ne se fit toutefois guère attendre. C'est en 1930 que fut construit le «Nova Danssalon» [Salon de danse nouveau], un joyau que toute la Flandre put bientôt admirer. August, le fils de Willem reprit ensuite l'entreprise familiale et voyagea pendant des années de kermesse en kermesse en compagnie de sa femme Lucienne et de leurs neuf enfants.



Moll-Herdéhuizen
op 7 & 8 oktober 1988

De kermesse van Moll-Herdéhuizen wordt georganiseerd door de Moll-Herdéhuizen Vereniging. Het programma is: 7 oktober: 14.00 uur opening van de kermesse. 18.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 8 oktober: 10.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 14.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 18.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. De kermesse wordt afgesloten op zaterdag 8 oktober om 18.00 uur. Het programma kan wijzigen. Het Moll-Herdéhuizen Comité is verantwoordelijk voor het programma. De kermesse wordt georganiseerd door de Moll-Herdéhuizen Vereniging. Het programma is: 7 oktober: 14.00 uur opening van de kermesse. 18.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 8 oktober: 10.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 14.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. 18.00 uur concert van de Moll-Herdéhuizen Vereniging. De kermesse wordt afgesloten op zaterdag 8 oktober om 18.00 uur. Het programma kan wijzigen. Het Moll-Herdéhuizen Comité is verantwoordelijk voor het programma.

They mainly ran the tents themselves and initially played the 'Kempenaar', a large Decap organ.

After the war, with the emergence of live music the mirror tents experienced a boom by inviting the best orchestras from home and abroad to play in them. "Johnny Hoes", among others, travelled round the fairs with "Gusje Klessens" for 6 years.



Ils exploitaient eux-mêmes en grande partie les chapiteaux et y jouaient au début avec le grand orgue Decap «De Kempenaar» [Le Campinois]. Au cours de la période d'après-guerre, avec la venue de la musique live, les chapiteaux à miroirs connurent d'autres instants de gloire au travers des meilleurs orchestres nationaux et étrangers. «Johnny Hoes», par exemple, fit pendant six ans le tour des kermesses avec «Gusje» Klessens.

Interview with Johnny (37 years old) in 2005: Gusje Klessens' tents, that was a great time. We played all the fairs in the Kempen. We were like a live jukebox. It started in the afternoon and went on until midnight and then Gus came to me in the overflowing tent, saying, "Do another hour and I'll pay you a bit more." Gus's tents were so popular.



Interview de Johnny (37 ans) en 2005: Ces chapiteaux de «Gusje», c'était une période fantastique. Nous jouions sur toutes les kermesses en Campine. Nous étions un véritable juke-box vivant ambulante. Nous comptions dès l'après-midi jusqu'à minuit, puis Gusje venait me trouver dans le chapiteau archicomble et me disait «Si tu joues encore une heure, tu reçois le double». Les chapiteaux de Gusje étaient tellement populaires à l'époque.



They bought some more tents, 'De Lust', 'Crystal Palace', 'Victoria', 'Pigalle'. August was promptly christened the 'Mirror Tent King'.

August acheta encore quelques autres chapiteaux comme par exemple: «De Lust», «Crystal Palace», «Victoria», «Pigalle». August fut ainsi surnommé «le roi de la guinguette».

1984

In 1984 Rik Klessens took over from his father and, together with his wife Liliane, no longer travelled from fairground to fairground but across the border, going further and further afield in search of new horizons where they could offer their beautiful examples of bygone popular entertainment to the organisers of festivals, company parties and private events or as a restaurant theatre for a dinner show.

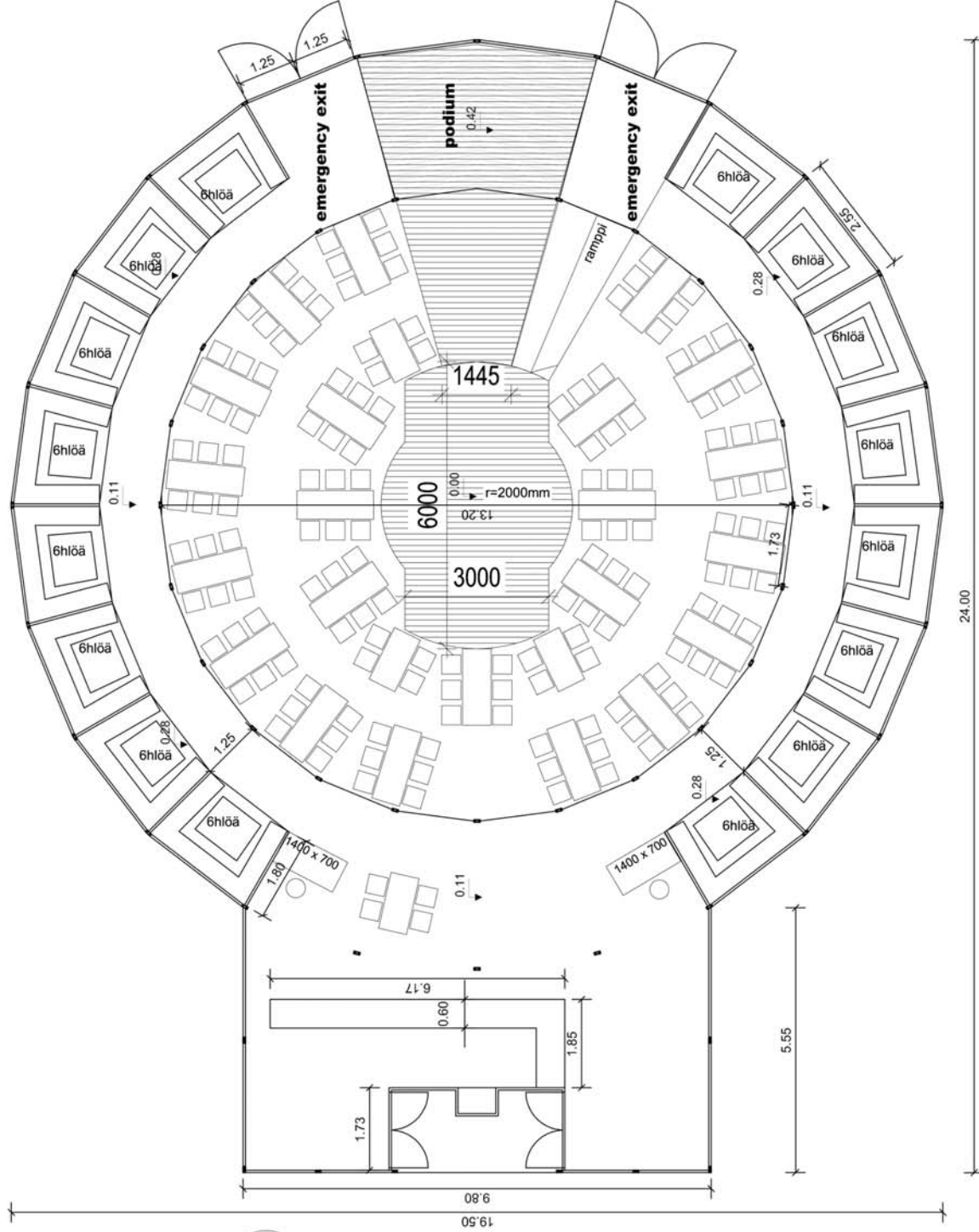
En 1984, Rik Klessens reprit le flambeau familial et voyagea, avec sa femme Liliane, non plus seulement de kermesse en kermesse, mais toujours de plus en plus loin au-delà des frontières, à la recherche de nouveaux horizons, afin de proposer ces magnifiques spécimens du divertissement populaire de jadis à des organisateurs de festivals, de fêtes d'entreprises et d'événements privés ou en tant que restaurants-théâtres pour des dîners spectaculaires.



Thanks to the Belgian Klessens family the old palaces of mirrors have not sunk into oblivion. Coming from a long family tradition, the old mirror tents still have the magnificence and splendour of yesteryear. A multitude of faceted mirrors, stained glass as a legacy of a long-disappeared rainbow, traditional woodcarving, an abundance of crystal and, all around, red velvet with gold stitching. They are restored treasure chests of desire.

Grâce à la famille belge Klessens, les anciens palais des glaces ne sont pas tombés dans l'oubli. Une longue tradition familiale a ainsi permis aux anciens chapiteaux à miroirs de conserver aujourd'hui toute leur splendeur et de faire revivre le faste de la belle époque. Un éventail de miroirs taillés et une multitude de vitraux colorés sont les vestiges d'un arc-en-ciel, celui de la mémoire ornée de boiseries sculptées par l'artisan, de cristaux éclatants et de velours rouge cousu de fils d'or. Ils sont nos précieux refuges du passé.





B

Vaihtoehto B, asiakaspaikkoja:

ulkokehän looshissa yht. 96 paikkaa

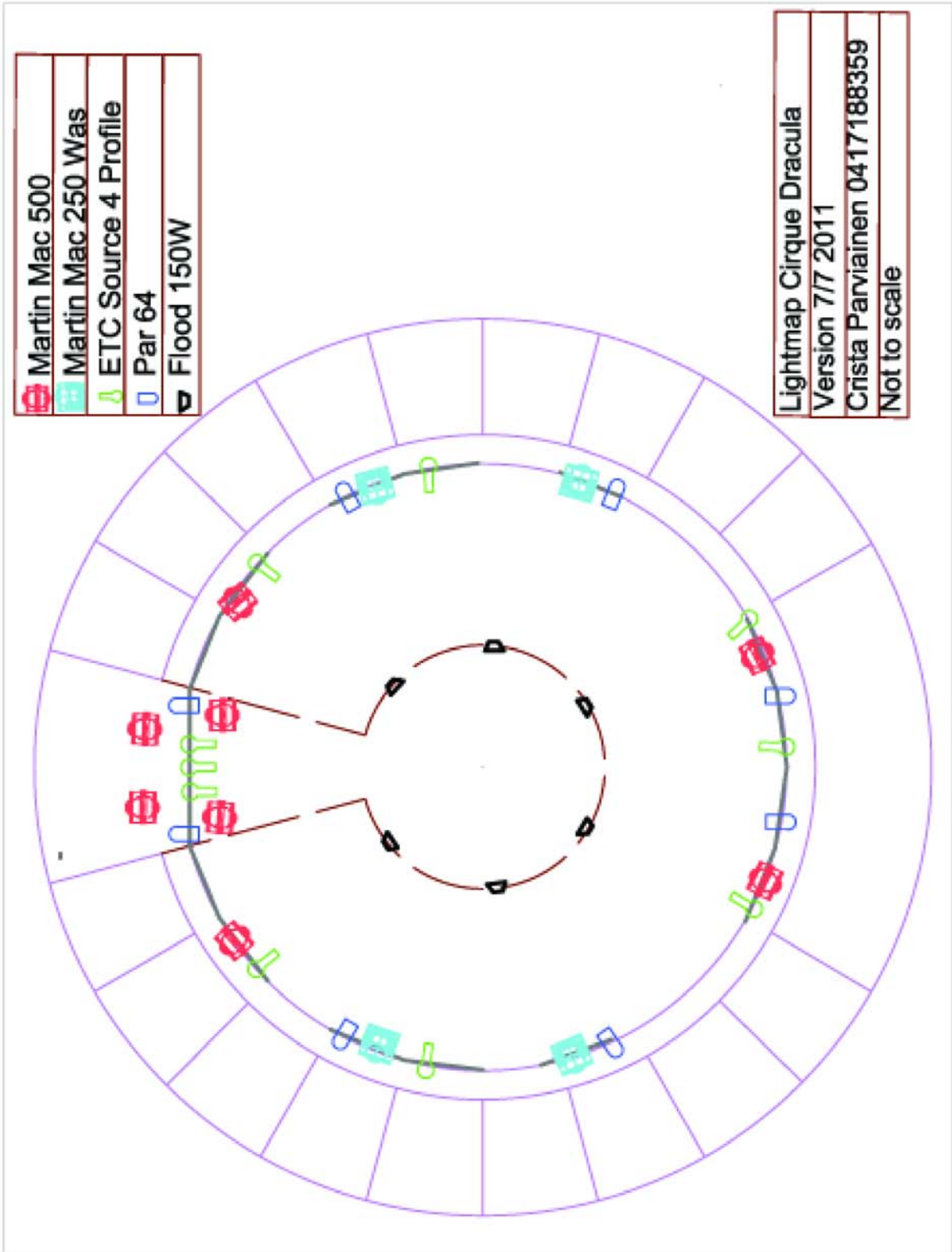
permannon ulkokehällä (pöytä 600 x 1600mm) yht. 90 paikkaa + 4 invapaikkaa

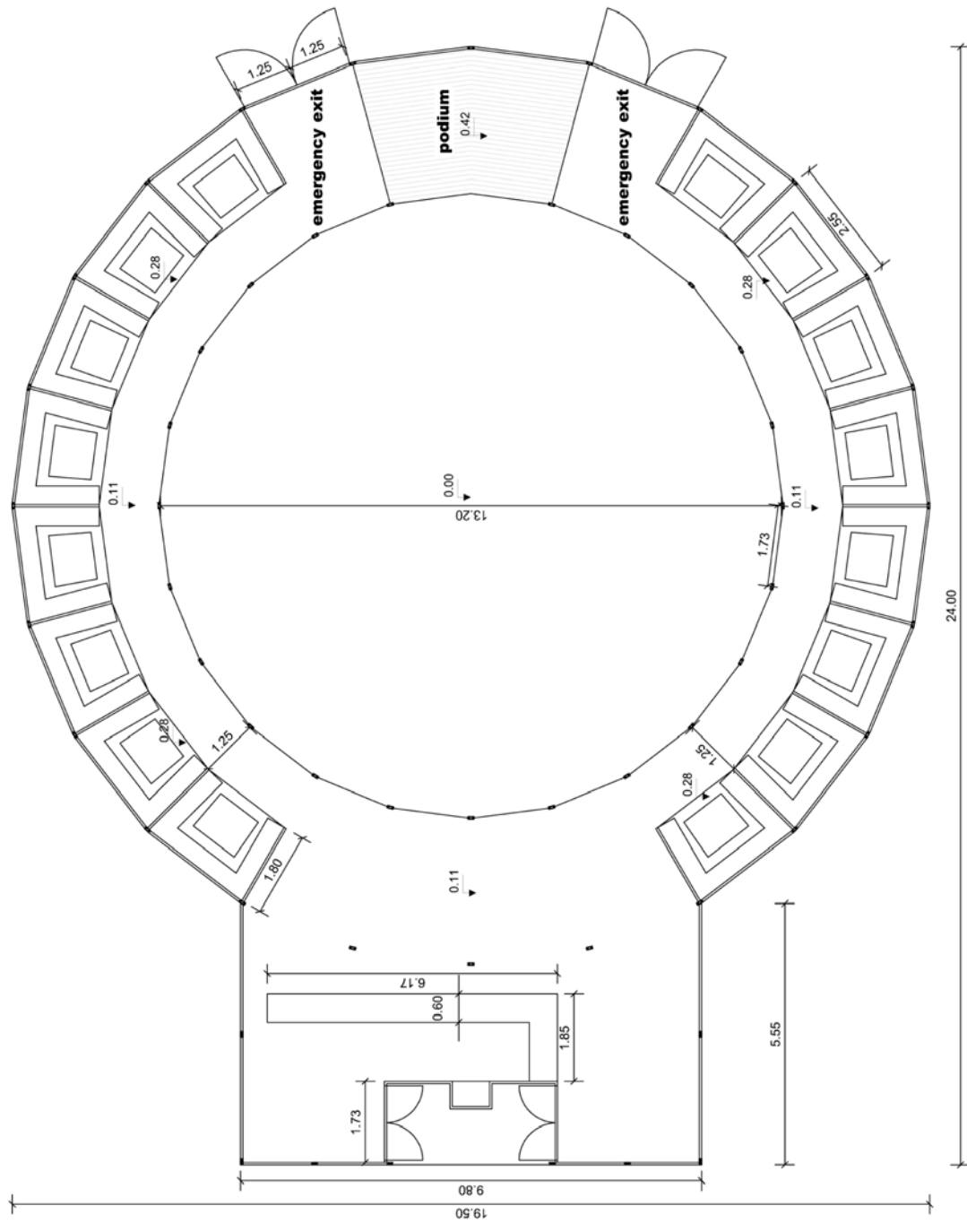
permannon sisäkehällä (pöytä 600 x 1600mm) yht. 54 paikkaa

Yhteensä 240 paikkaa + 4 invapaikkaa

Cirque Dracula

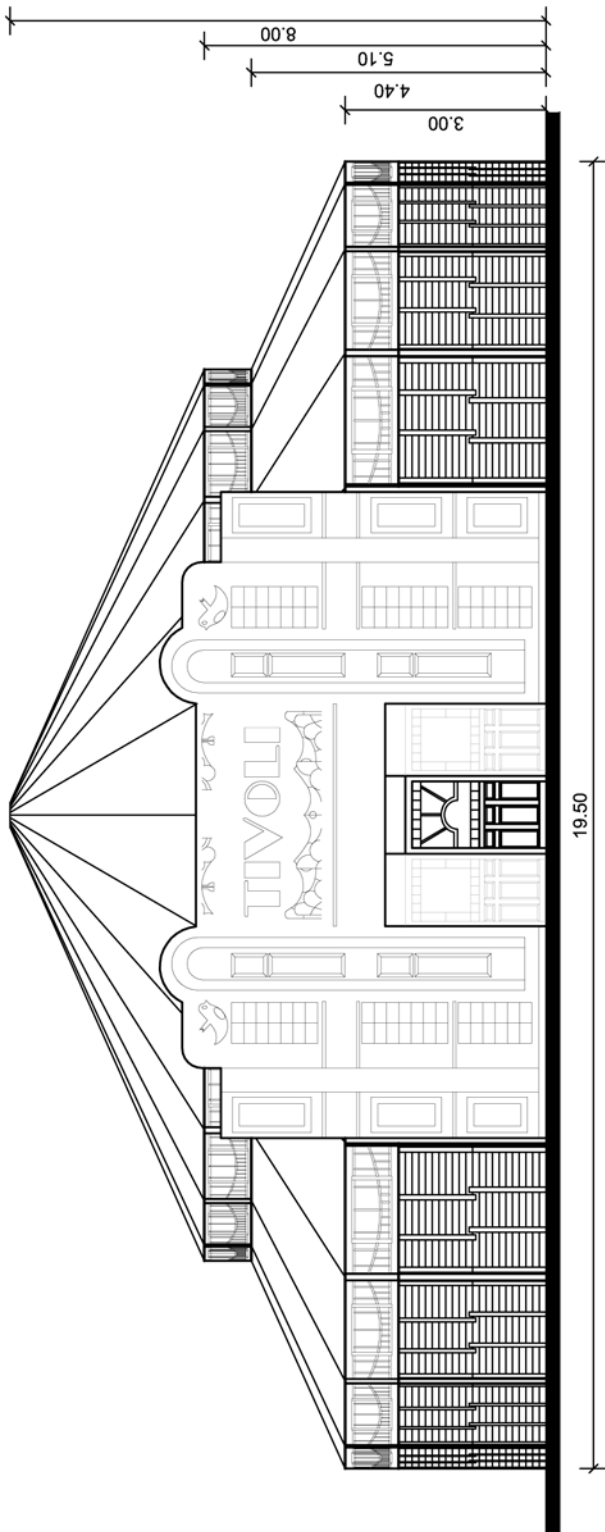
Scene	Place	Int./Ext.	Time/Season	Characters	Action	Sound	Set	Props	Costumes	Light
Proshow	Finland	Ext.	Morning/Day	Joonatan Mina	swinging proposal Joonatan leaves	laughing	swing	ring briefcase		Silhouette presentation on the background natural, warm light
1	Transylvania Castle	Ext.	Evening	Joonatan three brides Dracula	door of brides	wolf howls knocking on the door squeaking hinges	castle	knob and lock lantern key bed, chair, table briefcase	velvet cape vampire teeth	dark night, silhouette of a castle in the mountains, moon, led net faint lantern light, blue light, led net
2	Transylvania Dining room	Int.	Evening	Joonatan Dracula	D. leads J. To a room magical illusion		castle int.			cold light, lanterns/candels
3	Transylvania Dining room	Int.	Evening	Joonatan Dracula Huan Lee	chinese cups			briefcase vampire teeth bed, chair, table chinese cups water		cool blue and cool white
4	Transylvania Dining room J.'s room	Int./Ext.	Evening/Night	Joonatan Dracula	Dracula steals the picture of Mina D. locks J. To bed J. sleeps nervously Moon wanders over the mountains	creepy lullaby by Dracula	Joonatans room	briefcase, vampire teeth frame, Mirnas picnic engagement ring		cool blue and cool white moonlight, shadows?
5	Transylvania J.'s room	Int./Ext.	Night	Joonatan Dracula	J. awakes D. climbs the wall J turns to the main door J. returns to bed	Howling of wind	Joonatans room bed window wall	acrobatic net		cool blue, faint white spots on D. And J
6	Transylvania J.'s room	Int.	Night	Joonatan three brides	room fills with mist brides appear and start ripping off blankets acrobatic number by the brides and J. Sword number by Jewels	musical laugh of the brides	Joonatans Room bed	blankets, pillow swords		cold white to the bed mist is white, blue is turning partially purple ramppevalo
6	Transylvania	Int.	Night	Joonatan			Joonatans room			



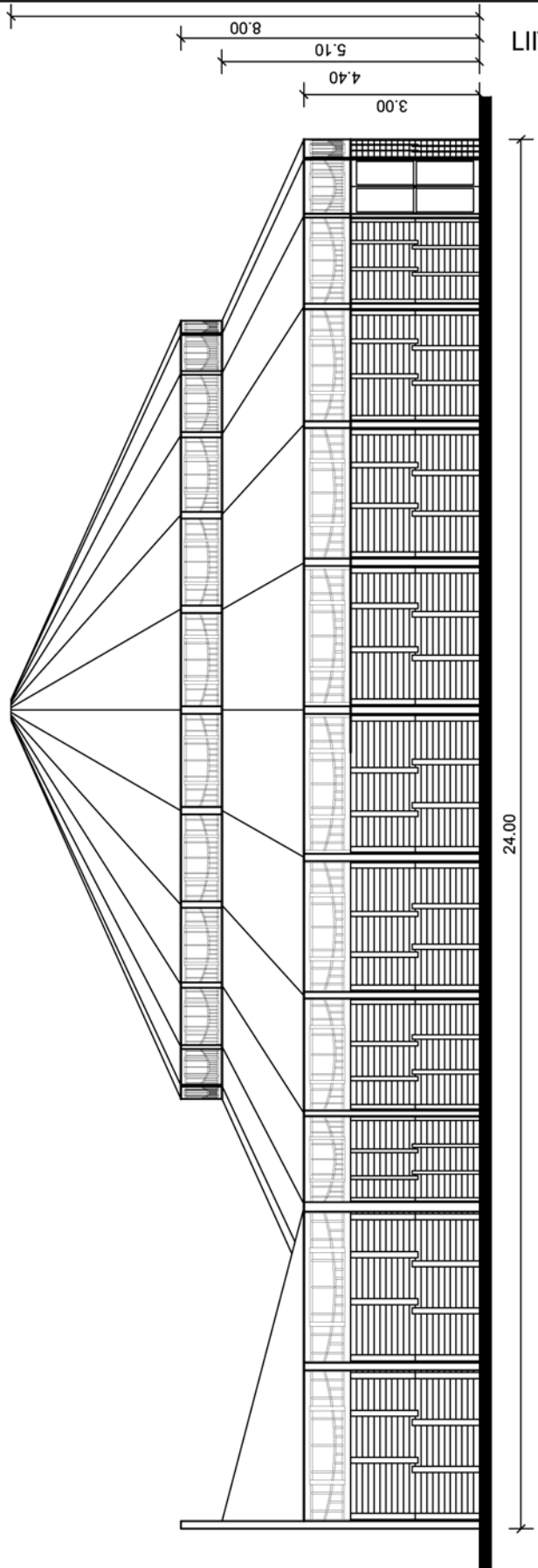


gemeente	Rijkvorseel	situatiemeting	
project	Spiegelent "TIVOLI"	plannummer	01
plan	Inrichting	uitbreidingsstraat	390-2600 berchem
geomodus cvba	09029_MET	tel	03/239.48.08
		fax	03/281.85.99

Familie Klæssens, op naar de 5de generatie...
 B-2310 Rijkvorseel, Klaterstraat 8
 tel.03/314.46.37 - fax:03/314.11.93. info@spiegelent.com www.spiegelent.com



TIVOLI
VOORAANZICHT



TIVOLI
ZIJAANZICHT

gemeente	Rijkevorsel	situatiemeting
project	Spiegel tent "TIVOLI"	
plan	Aanzichten	02
	09029_MET	plannummer
geomodus cvba	uitbreidingstraat 390-2600 berchem	
tel.03/239.48.08.	fax.03/281.85.99	



Familie Klessens, op naar de 5de generatie...
 B-2310 Rijkevorsel, Klaterstraat 8
 tel.03/314.46.37- fax:03/314.11.93. info@spiegel tent.com www.spiegel tent.com



Crista Parviainen <crista.parviainen@gmail.com>

Fwd: pimennys

1 viesti

Teresa Termonen <teresa.termonen@gmail.com>**23. kesäkuuta 2011 15.20**

Vast. ott.: pauliina rasanen <pauliinarasanen@me.com>, MINNA VAI <minnavai@welho.com>, Crista Parviainen <crista.parviainen@gmail.com>

----- Edelleenlähetetty viesti -----

Lähtettäjä: ~~Marja Agge~~ marja.agge@gmail.com

Päiväys: 23. kesäkuuta 2011 8.14

Aihe: pimennys

Vastaanottaja: teresa.termonen@gmail.com

Hei!

Olin eilen kahden ystäväni kanssa katsomassa ennakkoa. pidimme esityksestä kovasti, mutta oli eräs asia joka häiritsi pahoin. Nimittäin teltan puutteellinen pimennys latisti monen kohtauksen tunnelmaa, ja visuaalisuus pääsi oikeuksiinsa vasta toisen puoliajan lopulla illan pimennyttyä. Jo esityksen alussa tuntui, että pöydässämme oli valoa niin että voisi lukea lehteä, ja myöhemminkin oli vaikea keskittyä esim. Draculan linnan tunnelmiin kun ilta-aurinko loimotti pitkin salia ja näyttämöä...

Eilisillan pohjalta olimme siis sitä mieltä, että esityksen tunnelma ja vaikuttavuus paranisivat suuresti, mikäli salin pimennystä parannettaisiin.

Terveisin

--

Teresa Termonen

p. 044 323 2392

tel. [+358 44 323 2392](tel:+358443232392)